BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA
E TECNICA DEL FILM

In sto casselo mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze e prospetive;
Vogio un soldo per testa, e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA
ANNO V - NUMERO 1 - GENNAIO 1941-XIX

Sommario

L. C.: *Introduzione* . . . . Pag. 5

Béla Balàzs: *Tipo e fisonomia* . . . . » 6

Pitkin e Marston: *Sentimenti ed emozioni* . . . . . » 28

Hans Rehlinger: *L'attore cinematografico* . . . . . » 81

Gunter Groll: *L'attore nel film* . . . . » 92

Atlante illustrato: *L'attore cinematografico e i suoi mezzi espressivi* . . . . » 105

Direzione: Roma - Via Tuscolana, Km. 9° - Tel. 74805 — Amministrazione: Via Vittorio Veneto, 34-B . Tel. 487-155 e 480-685. Per la pubblicità rivolgersi all'Unione Pubblicità Italiana. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia, Impero e Colonie: L. 75, Estero L. 110 - Un numero L. 7. Numeri arretrati il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE, CRITICA E TECNICA DEL FILM

DIRETTA DA VEZIO ORAZI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO V - 1941-XIX

L'ATTORE

SAGGIO DI ANTOLOGIA CRITICA

A CURA DI

LUIGI CHIARINI

UMBERTO BARBARO

Terza Parte

Bianco e Nero *coll'attività svolta nei suoi primi quattro anni di vita ha suscitato un largo interesse ai problemi del film e promosso una diretta conoscenza della relativa letteratura mondiale; in una serie di pubblicazioni ha, inoltre, prospettato soluzioni approfondite e spesso nuove di tali problemi, sicchè oggi può dirsi che l'Italia, all'avanguardia degli studi estetici, è alla testa anche in tale particolare campo.*

Questo primo fascicolo del quinto anno contiene l'annunziata terza parte dell'antologia dell'attore ed è totalmente dedicato ai problemi della recitazione cinematografica. Dei quattro saggi che seguono, il primo, di Béla Balàzs, pur risalendo al 1924 e trattando quindi unicamente del muto, *resta uno degli scritti sull'argomento più limpidi e acuti; nè mancheranno di interessare l'ampio studio « Sentimenti ed emozioni », almeno quale esempio dei metodi americani di ricerca e di lavoro, ed i recentissimi studi tedeschi del Rehlinger e del Groll, giunti per altra via alle stesse conclusioni prospettate da* Bianco e Nero.

Tale inizio mostra come Bianco e Nero *intenda in quest'anno ampliare la sua attività, trattando nuove interessanti questioni di critica, storia ed estetica cinematografica, allo scopo di raggiungere, anche nel campo pratico, una più profonda coscienza dei problemi artistici del film.*

L. C.

Tipo e fisonomia

Motto: « *Ogni animale ha sempre avuto un suo proprio corpo ed un suo proprio istinto e non ne è mai esistito alcuno con la forma dell'uno e le caratteristiche dell'altro. Ogni corpo determina la sua propria natura, qualsiasi possa essere il giudizio che il competente ne dà a seconda della forma. Se questo è vero, e sarà eternamente vero, esisterà di conseguenza una scienza della fisionomia* ».

(Così Aristotele nei *Frammenti fisionomici* di Goethe).

Già con la scelta dell'attore il regista cinematografico « fa della poesia » e dà alle sue immagini forma definitiva e sostanziale. Il regista teatrale trova personaggi e caratteri ben definiti nel testo del dramma e non deve cercare che *un interprete* che corrisponda all'immagine creata dalle parole. A teatro i personaggi si caratterizzano e di per sè, e fra di loro, con quello che dicono.

Nel film è il loro aspetto, che fin dal primo momento, ne determina il carattere. Il regista cinematografico non deve trovare un *interprete* ma deve andare lui stesso in cerca del carattere ed è lui stesso che, con la sua scelta, crea i personaggi. Così come egli li immagina essi appariranno al pubblico che non ha alcuna possibilità di paragone o di controllo.

Poichè l'attore cinematografico con il suo aspetto deve rappresentare tutto, il carattere della razza e quello dell'individuo, la sua recitazione deve essere facilitata; si deve cioè scegliere un attore che non abbia bisogno di recitare i caratteri razziali ma che già li possieda e

---

Da: *Der sichtbare Mensch, eine Film-Drammaturgie* di Béla Balàzs, Verlagsbuchhandlung, Wilhelm Knapp - Halle (Saale). — Dello stesso autore vedi anche l'articolo riportato nel volume « *L'attore, saggio di antologia critica* », pag. 209 (Edizioni di « Bianco e Nero ») e « *Lo spirito del film* », « Bianco e Nero », Anno IV, n. 2.

che quindi, senza preoccupazioni, possa dedicarsi tutto al dettaglio personale. L'attore non dovrà mai *strafare* o costringersi entro una mimica stereotipata come entro una parrucca che stia troppo lenta sulla sua testa. I gesti necessari debbono essere innati in lui e la sua recitazione deve avere il peso dell'autenticità.

Pericoli della tipizzazione troppo accentuata

Il personaggio scelto, tuttavia, non deve essere un tipo troppo accentuato affinchè il suo sòlo aspetto « al primo istante » non gli dia il carattere troppo rigido di una maschera scolpita. L'anatomia deve lasciare spazio alla fisionomia altrimenti il personaggio, costretto dentro la rigida corazza di un carattere immobile e tutto di un pezzo, diventa incapace di rendere le variazioni esteriori e le intime. (Frequente errore questo, dei registi americani che danno troppo peso alla scelta di tipi molto caratterizzati).

Certo questo congelamento del carattere fondamentale sul vòlto dell'attore può avere un'attrattiva speciale quando si abbiano delle intenzioni grottesche o comiche.

Abiti ed altri simboli

Trovare la giusta misura per questa « tipizzazione » non è cosa facile ed è tra i più scabrosi compiti del regista, poichè ogni carattere deve essere tipizzato anche nel suo abbigliamento. Nel film noi giudichiamo esclusivamente secondo fattori esterni e, poichè nessuna parola ci viene in aiuto, ogni carattere deve portare con sè i suoi simboli altrimenti non comprendiamo il significato delle sue azioni; che potrebbero indifferentemente apparire buone o cattive. Noi dobbiamo vedere nell'uomo quello che esso pensa. L'abbigliamento al cinema ha, anche se in forma molto più discreta, la stessa importanza che i costumi del pagliaccio o quella delle maschere di Pantalone e Arlecchino nelle vecchie pantomime, o, se si vuole, delle maschere, ancora più antiche, giapponesi o greche. Esse ci rivelano fin dal principio il carattere.

Certamente in un ambiente naturalistico ciò fa spesso l'effetto di un pregiudizio grottesco e ci si prende beffe per esempio del bavero

rialzato della giacca per significare un mascalzone o della sigaretta che, in bocca ad una donna, dovrebbe indicarne la dissolutezza.

Ma non sempre tale presa in giro è giustificata. Ogni arte si serve di simili simboli. Spesso sono inconscie tradizioni o convenzioni generali come il nero, quale segno di lutto ed il bianco d'innocenza. Non ci si ferma troppo l'attenzione. Essi servono soltanto come procedimento abbreviato di informazione generale e non per la vera caratterizzazione dei personaggi.

Le esteriorità tipiche possono però significare molto più che non il segno simbolico di una casta. Proprio nel cinema esse vanno trasformate nell'immediata espressione del carattere individuale. Uomini che hanno una concezione « interiorizzata » della cultura della parola sono contrari a dare una così grande importanza alle esteriorità. Ma l'attore che non parla diventa con tutto il suo corpo un'omogenea superficie di espressione ed ogni piega del suo vestito acquista l'importanza che ha una ruga sul suo volto. Noi, anche se inconsciamente, lo giudichiamo dal suo volto sia che il regista ne abbia avuto l'intenzione o no.

GOETHE E IL FILM

Ci sia permesso qui di riportare alcune parole di Goethe che, nei suoi « *Supplementi ai Frammenti Fisionomici di Lavater* », ha già scritto mirabilmente sul nostro tema:

« Che cosa è l'esteriorità nell'uomo? Certamente non la sua forma nuda, nè gesti inconsci che rivelino le sue forze interne ed il loro gioco! Condizione, abitudini, proprietà, abiti, tutto modifica l'uomo, tutto lo ricopre. Penetrare nel suo intimo attraverso tutti questi rivestimenti, trovare dei punti d'appoggio perfino in questi elementi estranei, dai quali poter dedurre della sua essenza, sembra essere difficilissimo, quasi impossibile. Ebbene consoliamoci! Ciò che circonda l'uomo non influisce soltanto su di lui ma reagisce di nuovo su sè stesso e lasciandosi modificare modifica nuovamente ciò che gli sta intorno. Così gli abiti e gli oggetti domestici possono certamente rivelare il carattere di un uomo. La natura forma l'uomo, egli la trasforma, e questa trasformazione è tuttavia di nuovo una cosa naturale. L'uomo, che si vede posto nel

grande vasto mondo, si circoscrive si mura entro un piccolo mondo e lo adatta alla propria immagine ».

A ciò non vi è nulla da aggiungere. Inoltre la fisonomia generale di un volto è in qualsiasi momento variabile per la mimica dei lineamenti che trasforma il tipo generale in un carattere particolare. La fisonomia dell'abbigliamento e dell'ambiente immediato non è così mobile. È quindi necessaria una cautela ed un tatto specialissimi (purtroppo qualità molto rare) per dare a questo sfondo fisso soltanto quei tratti che non contrastino con i mobili gesti viventi.

Della bellezza

Il divo cinematografico deve essere bello. Questo requisito, che nei riguardi degli attori di teatro non è così generale e necessario, è anche una cosa che riempie di sfiducia i nostri letterati ed esteti. Con ciò è provato, dicono essi, che nel cinema quello che conta non è l'anima e lo spirito, non le cose significative e la vera arte, quello che conta sono le cose puramente esteriori, la vuota decoratività.

State tranquilli! — direbbe Goethe. Il cinema non conosce cose « puramente » esteriori e nessuna « vuota » decoratività. Appunto perchè nel cinema tutto quello che è interiore deve scoprirsi dall'esteriore per questo si deve riconoscère in ogni fattore esterno un fattore inriore. Anche nella bellezza.

Nel film la bellezza dei lineamenti agisce come espressione fisionomica. La forma anatomica opera come fisonomia. Le parole di Kant « la bellezza è il simbolo del bene » si realizzano nel film. Dove soltanto l'occhio giudica, la bellezza fa fede. Il protagonista del film è esteriormente bello perchè egli lo è internamente. (La satanica bellezza del male può avere degli effetti spiacevolissimi come la somiglianza dell'Anticristo con Dio).

Malgrado ciò questa grande bellezza è anche un fattore decorativo, un ornamento a sè che qualche volta vive quasi una vita indipendente dall'uomo che la possiede. E questa vita non vive nel movimento; *je haie le mouvement, qui déplace les lignes* dice la « *Beauté* » di Baudelaire. Ci sono bellezze (i film americani spesso ne soffrono) le cui forme assorbono il giuoco mimico. L'anatomia del volto è così lumi-

nosa che la fisonomia diventa quasi invisibile; essa trascina con sè la propria bellezza come una rigida maschera. Ed è anche vero che le più grandi attrici cinematografiche, come Asta Nielsen e Pola Negri sono tutt'altro che belle. Così dunque la scelta del tipo anche sotto questo punto di vista è una cosa molto scabrosa.

Il proprio volto

No, non tutto il nostro volto è il nostro. Quel che nei nostri lineamenti è patrimonio comune della famiglia, della razza e della classe non si può distinguere a prima vista; e tuttavia tale problema appartiene ai più interessanti e psicologicamente più importanti. Quanto è tipo, quanto individualità, quanto è razza e quanto personalità nell'uomo? Già alcuni poeti hanno cercato di rappresentare questo rapporto dal punto di vista psicologico. Ma simile rapporto è molto più distintamente visibile nella fisonomia e nei gesti dell'uomo e per mezzo del cinema che non attraverso le più belle parole. E in questo campo il cinema ha una missione che sorpassa di gran lunga quella artistica e può fornire materiale inestimabile all'antropologia ed alla fisonomia.

Razze straniere

Straordinariamente interessanti sono quindi i film nei quali recitano uomini di razza straniera, come negri, cinesi, indiani, esquimesi. In essi talvolta è chiaramente visibile quali sono i lineamenti che non variano con la persona ma con la razza. Inoltre nelle razze straniere agiscono ancora certe forme primitive, che noi non notiamo più nei nostri simili. Ma più strane e più sconcertanti sono tuttavia quelle espressioni che, a tutta prima, non comprendiamo perchè ancora non abbiamo mai veduto un simile atteggiarsi del volto.

Indimenticabile impressione fece su me, una volta, la mimica di un'attrice indiana che nel suo disperato cordoglio per il bambino morto sorrideva continuamente, quando finalmente — non durò a lungo — si riconobbe in tale sorriso l'espressione del dolore. Esso possedeva la commovente intensità di un gesto ancora non sfruttato nel quale nulla vi era di schematico o di convenzionale e non era più segno e simbolo di dolore ma la sua improvvisa e nuda apparizione.

Tuttavia il più grande mistero sta in questo: *Come è possibile comprendere una mimica che non si è mai vista prima?* Noi non potremo mai rivelare questo segreto e neppure gli altri inerenti alla fisonomia fintanto che restiamo entro l'ambito di un sistema fisionomico e mimico. Come la filologia può confrontare le leggi della lingua soltanto con la glottologia, così con l'aiuto del cinema ci si dovrebbe procurare del materiale per una scienza fisionomica con cui metterlo a raffronto.

Anima e destino

Il volto dell'uomo porta impressi in sè anima e destino. In questo evidente rapporto, in questo alternarsi della mimica nel volto lottano fra di loro tipo e personalità, elementi ereditari ed acquisiti, fato e volontà propria. I più profondi segreti della vita interiore si rivelano ed è cosa commovente come assistere, durante una vivisezione, al palpitare di un cuore.

In questo caso l'immagine acquista anche una dimensione in profondità. Poichè il volto può, a prima vista, sembrare diverso da quello che è in realtà. Innanzitutto si scorge il tipo. Tuttavia questo può, come attraverso una maschera trasparente, rivelare un po' per volta un altro volto nascosto del tutto differente. Esistono dei cattivi individui di una nobile razza e viceversa. E noi scorgiamo sul volto, come su di un aperto campo di battaglia, la lotta dell'anima con il suo destino come nessuna letteratura è capace di rappresentarci.

Somiglianza e sosia

La somiglianza è sempre l'unica possibilità per riconoscere differenze sottilissime e profonde. In questo consiste la speciale attrattiva dell'interpretazione di diversi caratteri con un fisico molto simile, come ad esempio trattandosi di fratelli. In tal caso si può vedere nettamente dove l'anima si libera dalla natura ed incomincia l'individualità. Quale compito per un attore recitare entrambi i personaggi! Il cinema offre una meravigliosa possibilità tecnica per la poesia del sosia che nel film, mediante la visibile somiglianza, può acquistare un senso di realtà che nessun'altra arte sarebbe capace di darle.

L'attrattiva delle storie di sosia sta nella possibilità di poter vivere anche « un'altra vita » oltre la propria. Poichè il fatto che si possa vivere una sola vita in una sola volta è una grande ingiustizia. Chiuso nel mio io non sperimenterò mai come gli altri guardano gli altri negli occhi, come gli altri vengono baciati. Invano vado fra gente estranea. Io porto sempre con me me stesso per ogni dove e qualsiasi osservazione degli altri vale soltanto per me. Vorrei allora essere scambiato!

In ciò sta l'indicibile attrattiva di poter vivere sconosciuto la vita di un altro, di un sosia; in ciò sta la possibilità della più profonda psicologia: come faccio ad esser un altro e tuttavia io stesso? E qui si mostrerà quanto nelle esteriorità e perfino nel volto di un uomo sia soltanto luce riflessa dell'ambiente che, come la rugiada dell'atmosfera, vi si sia congelata. Questo è il fattore specificamente cinematografico del tema. La fisonomia del più personale intimo carattere viene separata, a guisa di un netto taglio di forbici, dalla sua casuale atmosfera.

La mimica

Vi fu una volta un film francese in cui Susanne Després sosteneva la parte principale sebbene essa non partecipasse affatto all'azione. Il film era questo. In un breve prologo si vedeva una mendicante scongiurare disperata il destino al capezzale del suo bambino morente. Ecco che appare la morte e dice alla madre: « Io ti mostrerò la vita destinata al tuo bambino. Guarda. E se tu ancora desidererai che esso rimanga in vita ebbene che ciò si avveri ». E allora incomincia il vero film, il destino del bambino, una storia banale che non diceva nulla. Ma la madre, Susanne Desprès, sta a guardare. Nell'angolo sinistro dello schermo vediamo il volto di Susanne Desprès, che guarda il film come noi e che con la sua mimica accompagna le avventure del suo figliuolo. Assistiamo per un'ora e mezzo alla recitazione di un volto in cui si riflettono speranza, angoscia, felicità, commozione, lutto, coraggio, fede ardentissima e nera disperazione. È su questo volto che si svolge il vero dramma, l'essenziale contenuto del film. Il soggetto offriva soltanto lo spunto.

Ed il pubblico, un pubblico del tutto primitivo, non si stancava di guardare per un'ora e mezzo la mimica di quel volto. La Società Gaumont sapeva bene perchè avesse pagato per tale parte un grande

onorario a Susanne Desprès. Il pubblico infatti e gli industriali del cinema hanno già compreso quello che non hanno ancora capito i nostri esteti e letterati e cioè che l'essenziale nel film non è l'epica ma la lirica.

L'EPICA DEI SENTIMENTI

La mimica esprime sentimenti, è dunque lirica. È una lirica, che nei suoi mezzi di espressione è incomparabilmente più ricca e più differenziata di qualsiasi letteratura. Quante maggiori fisionomie esistono che non parole! Con quanta maggior precisione uno sguardo può esprimere ogni sfumatura di un sentimento che non una descrizione! Quanto più personale è l'espressione di un volto che non la parola, che anche altri adopera! Quanto più concreta e personale è la fisonomia che non il concetto sempre astratto e generale!

In ciò consiste la più vera e più profonda poesia del film. Chi giudica un film soltanto dal favoloso è per me come uno che dica di una storia d'amore: « Che cosa c'è dunque di speciale? Ella è bella, egli l'ama ». Spesso in film meravigliosi non è detto molto di più. Tuttavia questo è espresso in un modo ed in una maniera come i versi non sanno dire.

E per due speciali ragioni: Per il fatto che la natura delle parole è più legata al tempo di quello che non sia la mimica e perchè nella indispensabile successione delle parole non può sorgere alcuna armonia contemporanea, nessun accordo dei suoi significati. Mi spiegherò con un esempio: In un film Asta Nielsen guarda dalla finestra e vede venire qualcuno. Un mortale paralizzante terrore appare sul suo volto. Tuttavia un po' alla volta essa riconosce di aver visto male e che colui che si avvicina non significa per lei l'infelicità ma al contrario la più grande felicità. L'espressione di spavento si trasforma lentamente, un po' alla volta attraversando tutta la gamma dei sentimenti, dal timido dubbio alla trepida speranza per giungere alla cauta gioia ed infine all'estasi della felicità. Vediamo questo volto per circa venti metri in primo piano. Assistiamo alle più lievi sfumature dell'occhio e della bocca, allo sgelarsi della fisionomia ed alla sua lenta trasformazione. Per dei minuti noi assistiamo alla storia dello sviluppo organico dei sentimenti. Questa è una particolare lirica cinematografica, che poi non è altro che l'epica dei sentimenti.

Un tale sviluppo del sentimento non può essere rappresentato dalla lirica delle parole. Poichè ogni parola può significare soltanto uno stadio limitato dal quale nasce uno « staccato » di isolate istantanee psichiche. Una parola deve essere pronunciata fino alla fine prima di incominciarne una nuova. *Ma un'espressione mimica non ha bisogno di essere finita quando l'altra vi subentra, ed a poco a poco l'assorbe.* Nel *legato* della continuità visiva l'espressione passata e quella a venire sono già anche nell'attuale, mostrandoci così non solo i singoli stati d'animo ma perfino il misterioso processo del loro sviluppo. Per questo il film ci offre per mezzo di tale epica dei sentimenti un qualche cosa di assolutamente *specifico.*

Gli accordi del sentimento

L'espressione del volto è assai più polifona che non la lingua. La successione delle parole è come la successione dei suoni di una melodia. Ma in un volto possono apparire *contemporaneamente le cose più diverse* come in un accordo, ed il rapporto fra di loro, di queste differenti espressioni, produce le armonie e le modulazioni più ricche. Si creano così gli accordi del sentimento, la cui essenza per l'appunto consiste nella contemporaneità. Ma quest'ultima non si può esprimere con lé parole.

Pola Negri recita una volta la Carmen. Essa va civettando con Don José ed i suoi lineamenti sono contemporaneamente lieti e sottomessi poichè le piace di doversi umiliare un poco. Ma nel momento in cui José le cade ai piedi ed essa scorge la irrimediabile debolezza dell'amato, il suo volto diventa contemporaneamente sdegnoso e triste e ciò in un'unica espressione in cui questi diversi elementi non sono separati, ma, per così dire, si stemperano l'uno nell'altro. È la sua dolorosa disillusione quella che prevale. La donna ha perduto la battaglia nel momento che è diventata vincitrice. Ma in tali parole l'espressione già si sgretola e quando si comincia a parlare si dice qualche cosa di diverso.

Oppure la scena della sua morte, quando José la pugnala! Essa accarezza il braccio del suo uccisore con strana e delicata malinconia. In questo gesto si può capire che da tempo la donna non lo ama più, ma che comprende bene perchè egli l'abbia pugnalata. È come se

volesse dire: « Non serbarmi rancore, noi tutti siamo poveri perseguitati schiavi dell'amore. Io ti hò portato alla rovina e tu mi hai ucciso. Di chi la colpa? Ora abbiamo finalmente la pace... ».

Ma dilungato nelle parole e nelle frasi diventa banale ciò che nell'espressione mimica, che dura un attimo, ha un'immensa profondità.

Il ritmo dei sentimenti

Lilian Gish in *Destino di fanciulla* recita la parte di una ragazza ingenua ingannata. Quando l'uomo le dice che si è fatto beffe di lei e che l'ha ingannata ella non può credere alle proprie orecchie. Sa che è vero e vuol credere che sia uno scherzo. Nello spazio di pochi minuti essa ride e piange alternativamente almeno dieci volte.

Per descrivere le tempeste che passano su quel piccolo pallido volto occorrerebbero parecchie pagine stampate ed il leggerle esigerebbe molto tempo. Ma l'essenza di questi sentimenti consiste appunto nel pazzesco *tempo* della loro successione. L'essenza dell'effetto di questa mimica consiste in ciò, che essa rappresenta il *tempo* originale dei sentimenti espressi.

La parola non può tanto, poichè la descrizione di un momento di un sentimento ha sempre durata diversa che non il sentimento stesso. Il ritmo della nostra mobilità interiore deve andare necessariamente perduto in ogni rappresentazione letteraria.

Le possibilità visibili e la morale della fisonomia

Emilio Jannings interpreta in un film (*Tutto per il denaro*) la parte di un pescecane della categoria più volgare. In ogni sua espressione, in ogni suo gesto egli è un vampiro, uno strozzino spietato. E tuttavia in qualche cosa è e resta simpatico. Si scorge qualche cosa nel suo volto per cui non possiamo fare a meno di volergli bene. È l'ingenuità, è l'eterna infantilità che dietro a tutte le sue sporche espressioni esiste contemporaneamente come segreta purezza e ci lascia sentire una possibile bontà. Nel finale questo io migliore viene alla superficie. Ma il fatto che noi lo potemmo intravvedere fin dal principio sotto le più triviali espressioni del volto è di nuovo un miracolo della fisionomia polifona.

Un buon attore cinematografico non ci prepara mai delle sorprese. Poichè il film non dà adito ad alcuna spiegazione psicologica la possibilità di ogni trasformazione dell'animo deve essere visibile fin dall'inizio. L'attrattiva sta allora appunto nello scoprire un tratto nascosto, per esempio intorno all'angolo della bocca e vedere come da questo germe l'uomo nuovo si vada rivelando su tutto il volto. La frase di Hebbel: « ciò che uno può divenire lo è già » può e deve diventare nel film *verità fisionomica.*

In tale visibile ascosità di un volto profondo è insita anche l'importanza morale della fisonomia. Poichè anche nel film l'uomo non è solo bontà o cattiveria. Nella poesia però l'incognito morale dell'uomo può essere mostrato soltanto diluendo la sua maschera o facendola cadere. Ma quel che risulta commovente ed emozionante nella fisonomia è la contemporaneità per cui nell'espressione del male possiamo già intravvedere la bontà. Come attraverso l'apertura degli occhi di una maschera vi sono dei volti che ci colpiscono per la profondità del loro sguardo.

In ciò consistono molte possibilità attrattive del cinema. Si mostra un uomo come un mascalzone e furfante in ogni azione. Ma il suo volto ci dice che egli non può esserlo. Da questa contraddizione nasce per lo spettatore un problema di cui si aspetta impazienti la soluzione ed il personaggio ne consegue quella speciale vivezza che soltanto le cose enimmatiche possono dare.

IL DRAMMA DELLA MIMICA

La mimica nel film non deve servire soltanto come espressione lirica. Vi sono possibilità per rappresentare in modo puramente fisionomico l'azione drammatica esteriore. Certamente questa è un'altezza che il cinema oggi ancora raramente raggiunge. Voglio dare subito un esempio. In un film di Joe May (*Tragedia dell'Amore*) si svolge un duello puramente fisionomico. Il giudice istruttore siede dinanzi all'accusato. Quello che dicono fra di loro non ci è comunicato. Ma entrambi mascherano e nascondono il loro vero volto dietro una fisonomia fittizia, e l'uno vuole penetrare attraverso la maschera dell'altro. E attaccando e parando con il giuoco della mimica ognuno di loro intende

Andrea Checchi del C. S. C.

Elena Zareschi del C. S. C.

(così come per mezzo di parole astute si vorrebbe carpire all'altro una confessione) provocare nell'altro un'espressione traditrice del volto.

Un duello di fisonomie è molto più eccitante che non un duello di parole. Poichè una parola la si può ritrarre e deformarla nel significato. Ma nessuna parola può denudare così profondamente una persona come l'espressione del volto.

In un film veramente artistico il momento drammatico fra due uomini viene rappresentato sempre col *primo piano* di un simile dialogo mimico.

Il « primo piano »

Io parlo qui della fisonomia e della mimica come se fossero una specialità ed una prerogativa del cinema e invece esse hanno importanza capitale anche a teatro. Non paragonabile tuttavia con l'importanza che la mimica ha nel film. Primo: perchè noi ascoltando le parole non ci concentriamo sulla fisonomia (nè noi nè l'attore) ed osserviamo soltanto la mimica più grossolana e schematica. Secondo: perchè la necessità dell'attore di parlare ben distintamente per farsi sentire, nuoce alla spontaneità dell'espressione mimica della bocca e quindi dell'intero volto. Terzo: perchè sul palcoscenico — per sole ragioni tecniche — non possiamo osservare mai un volto così da vicino, così lungamente, così dettagliatamente e così intensamente come nei *primi piani* del film.

Il *primo piano* è la condizione tecnica necessaria all'arte della mimica e quindi alla più elevata arte cinematografica. Un volto per poterlo leggere deve esserci portato vicino, deve essere isolato dall'ambiente circostante, che potrebbe distrarci, (anche questa è una impossibilità tecnica del palcoscenico) e deve esserci concesso di rimanere a lungo vicino a lui. Il film esige una raffinatezza ed una sicurezza di mimica quale l'attore puramente teatrale non può neppure lontanamente immaginare. Poichè nel *primo piano* la più piccola ruga del volto si trasforma in lineamento fondamentale del carattere, ogni fuggitiva vibrazione di un muscolo ha un suo pathos che colpisce e che è indice di grandi avvenimenti interiori. Il *primo piano* di un volto, che molto spesso rappresenta l'immagine finale ad effetto di una grande scena, deve essere un estratto lirico di tutto il dramma. Se un volto, che appare improvvisamente isolato e così ingrandito, deve avere un

significato, dobbiamo riconoscere nei suoi lineamenti i rapporti con il dramma.

Occorre che il dramma si rifletta in lui come in un piccolo lago si specchiano tutti gli alti monti che lo circondano. A teatro anche il volto più significativo rappresenta soltanto un elemento dell'interezza del dramma. Nel film, invece, quando in un *primo piano* un volto si amplia sull'intero schermo per alcuni minuti esso diventa « il tutto » in cui è contenuto il dramma.

I *primi piani* sono la ragione più profonda del cinema. Nei *primi piani* si scoprono nuovi orizzonti per questa arte nuova. Generalmente si parla delle *piccole cose della vita* senza pensare che anche le cose più nobili e più grandi sono formate di dettagli e singoli momenti e che per lo più i grandi profili sono soltanto il risultato della nostra insensibilità e trascuratezza che ci fanno tralasciare e sfuggire i particolari. L'immagine astratta che si ha di un concetto superiore della vita deriva spesso dalla nostra miopia.

Invece la lente del cinema ti rivela le singole cellule del tessuto vitale, ti fa nuovamente sentire la materia e la sostanza della vita concreta. Essa ti mostra ciò che fa la tua mano, che tu non osservi e non noti affatto, mentre accarezza o colpisce. Tu vivi in lei senza vederla. Ti palesa l'intimo volto di tutti i tuoi gesti vitali nei quali appare la tua anima e tu non la conosci. La lente dell'apparecchio cinematografico ti mostrerà sulla parete l'ombra con la quale vivi senza notarla e ti racconterà l'avventura ed il destino del sigaro nella tua mano ignara e la segreta — perchè inosservata — vita di tutte le cose che sono tue compagne nella vita. Tu hai osservato questa vita come un mediocre amatore ascolta un pezzo di orchestra. Egli ode soltanto la melodia principale mentre il resto gli si confonde in un suono generale. Ma il buon film ti insegnerà con i suoi *primi piani* a leggere la partitura della vita multiforme, a notare le singole voci della vita, delle quali si compone la grande sinfonia. Il momento decisivo della vera azione in un buon film non sarà mai la ripresa totale, poichè nella ripresa totale non si può mai veramente vedere ciò che in realtà accade. Essa esiste soltanto per orientare. Quando vedo il dito che comprime il grilletto del fucile e poi la ferita assisto all'origine ed al compimento di una azione, alla sua nascita ed alla sua trasformazione. Quello che nello spazio vi è d'intermedio è invisibile come la pallottola che vola.

IL REGISTA GUIDA IL TUO OCCHIO

Si può domandare: che cosa vi è di *specificamente* cinematografico in questi primi piani quando anche il regista di teatro deve accuratamente elaborare sul palcoscenico tali particolari? La differenza consiste nella possibilità che ha il cinema di far risaltare la singola immagine sul quadro totale. Noi vediamo per mezzo di questi piccoli atomi della vita non solo più distintamente di quello che non ci possa mostrare il palcoscenico, ma il regista guida con loro il nostro occhio. Sul palcoscenico noi vediamo sempre l'immagine totale, in cui questi piccoli momenti spariscono. Qualora essi vengano particolarmente accentuati perdono appunto l'atmosfera dell'intimità. Nel film invece il regista guida la nostra attenzione per mezzo dei primi piani e dopo la ripresa totale ci mostra gli angoletti nascosti nei quali la muta vita delle cose non perde la sua caratteristica.

Al cinema il *primo piano* è l'arte dell'accentuazione. È un muto accenno a ciò che vi è di importante e di significativo. Due film con lo stesso soggetto, la stessa recitazione e gli stessi quadri totali, ma che abbiano però diversi primi piani, esprimeranno due diverse concezioni della vita.

IL NATURALISMO DELL'AMORE

I primi piani rappresentano una specie di naturalismo, poichè essi sono precise osservazioni dei particolari. Ma in queste osservazioni vi è una delicatezza che io vorrei chiamare il naturalismo dell'amore. Chè ciò che veramente si ama lo si conosce bene e lo si osserva con la più delicata attenzione fin nei minimi particolari. (Certamente vi è anche un'acutezza di osservazione, e quindi un naturalismo dell'odio). In un film con molti buoni *primi piani* si ha spesso l'impressione che le osservazioni non siano di un buon occhio ma di un buon cuore. Allora esse irradiano un calore, una lirica indiretta la cui speciale importanza artistica consiste nel fatto che è commovente senza diventare sentimentale. Rimane impersonale e neutra. Il sentimento della delicata simpatia verso le cose viene destato senza farne il nome (nome troppo generico e troppo abusato).

Il montaggio delle riprese di dettaglio

Fra i mezzi che servono ad accentuare l'espressionismo di un film sono: la concentrazione dell'illuminazione, l'effetto di luce, ed il primo piano. Questi stessi mezzi sono poi quelli che formano il problema del montaggio per il regista. Poichè spetta alla nobile arte della regìa sapere dove si debba intercalare la ripresa di un *dettaglio* e quando la ripresa totale possa essere interrotta da un *primo piano*. Infatti esiste sempre il pericolo che a causa delle riprese particolari venga frantumatala continuità del film.

Accade spesso, in cattivi film, di perdere il senso dell'ambientazione ed in riprese di *dettagli* noi non sappiamo più se essi siano avanti o indietro ed in quale rapporto stiano con l'ambiente generale. Quando poi ritorna un quadro totale ci troviamo sorpresi e dobbiamo, in un secondo tempo, ricostruire rapidamente la situazione. Questo errore ha luogo per lo più per il fatto che la ripresa dei particolari fu fatta secondo una prospettiva diversa da quella dell'ultima ripresa totale. Accade anche spesso che l'illuminazione del *totale* non sia sufficiente per rendere plasticamente il *primo piano* di un dettaglio. A quest'ultimo allora viene applicata un'illuminazione speciale che non corrisponde al valore del quadro intero e quindi noi non possiamo ambientarlo.

Ma non soltanto lo spazio, anche il tempo può essere spezzato con l'interpolazione di immagini dettagliate. Il film ha una prospettiva del tempo che deve essere unitaria per tutto ciò che in esso accade così come tutte le cose di un dipinto devono essere vedute dalla stessa prospettiva dell'ambiente.

Ora nel film il decorso di un avvenimento quanto più è vicino al nostro occhio tanto più ci sembra lento. Ciò sta in diretta contradizione con la legge ottica della natura secondo cui quanto più lontana è una cosa tanto più lenta essa sembra muoversi. Ma nel film questa sensazione non è originata da un fattore ottico ma da un fattore fisico. Da vicino noi vediamo le particolarità e per percepirle tutte abbiamo bisogno di tempo; cioè a noi sembra di aver bisogno di un tempo maggiore per afferrare la più grande quantità di cose viste. Quindi accade spesso che l'azione di un *primo piano* sembra avere un tempo più lento di quello che la stessa azione ha in un *totale* e per l'alternarsi delle diverse velocità gira la testa come nella ferrovia quando a destra ed a sinistra

passano treni con velocità diverse. Appartiene ai più difficili compiti della regìa, malgrado riprese di *primi piani* e mezzi primi piani, saper realizzare una prospettiva di tempo unitaria.

Ecco ora un altro problema: quale momento dell'azione deve essere ripresa in *primo piano?* I registi moderni per lo più non riprendono in *primo piano* il momento culminante, quello su cui senz'altro l'attenzione si concentra e che pertanto non ha bisogno di essere particolarmente sottolineato.

Ciò significa molto; ma non si deve usare il *primo piano* per puro dilettantismo e senza che sia giustificato dal dramma. I singoli momenti di un'azione non hanno sempre la stessa atmosfera e lo stesso senso del tutto. Anche l'uniforme colore di un prato è creato dalla risultanza di diversi fiori. Se noi li osserviamo da vicino l'uno ci apparirà come l'occhio delicato di un bimbo, l'altro come un mostricciattolo irsuto in miniatura. Ma quel colore che viene avvicinato all'occhio in modo accentuato, non deve contrastare col colore totale. Appartiene per esempio ai più frequenti e grossolani errori di certi registi che vogliono avere ad ogni costo « trovate geniali », intercalare quadri dettagliati graziosamente ed umoristici in mezzo alle scene più tragiche.

D'altra parte spetta alle più raffinate arti della regìa saper dare ad una scena, per mezzo di primi piani di piccoli dettagli, una determinata atmosfera. Ammettiamo per esempio di avere nel quadro totale una persona che discorre con tranquillità. Il *primo piano* delle sue dita che impastano nervosamente delle molliche di pane sarà quello che darà l'atmosfera a tutto il quadro. Oppure si rileva nella fisonomia delle cose un presagio del futuro che gli uomini ancora non hanno. Dal primo piano di una nuvola, di un muro in rovina, della oscura apertura di una porta, nasce l'atmosfera di angosciosa pena intorno a persone ignare. Noi vediamo già avvicinarsi le silenziose ombre del destino.

Il *primo piano* rappresenta lo sguardo profondo, la sensibilità del regista. *Il primo piano è la poesia del film.*

Primi piani e campi lunghi

L'enfasi delle cose grandi è un effetto che nessun'altra arte può esercitare come il film. Un mare ondeggiante, un ghiacciaio al di sopra delle nuvole, un bosco nella tempesta o la triste immensità di un de-

serto sono immagini in cui si sta a tu per tu con il cosmo. La pittura non può avere questa soggiogante monumentalità, poichè l'immagine ferma permette allo spettatore di trovare al suo riguardo un punto di vista, una posizione stabile. Ma nel misterioso movimento di queste immensità cosmiche appare il ritmo, l'ondata dell'eternità, in cui deve sommergersi l'affannato cuore umano.

Il teatro usa ancora meno questi effetti della monumentalità. Sul fondale e sulle quinte possono essere dipinte le più grandi cose. Ma l'uomo sta sempre davanti a loro in tutta la sua naturale grandezza e a noi non è dato di vedere la sua relativa piccolezza. Non lo vediamo mai nella prospettiva come esso si disperde e sparisce fra i colossi dell'universo.

Ma vi sono film che ci mostrano il volto della terra. Non paesaggi idilliaci e neppure scene turistiche di alta montagna, ma la fisonomia della terra, di questo pianeta che si libra nell'infinito portando sul suo dorso quei piccoli insetti che sono gli uomini. Indimenticabilmente commoventi furono i quadri della spedizione Shackleton al Polo Sud. Uomini sui confini del regno terrestre. Sull'estremo confine della vita terrestre stanno delle piccole, nere, ombre che attraverso l'eterna notte guardano da un'emisfero all'altro. Queste sono cose di una grandezza universale che soltanto il film può riprodurre.

Scene di masse

La vastità di interni terrestri, costruzioni colossali e scene di massa sono anche una possibilità della monumentalità cinematografica che nessun'altra arte ha ancora potuto darci. Poichè una costruzione gigantesca — che sia opera di migliaia di persone — una massa di popolo così imponente — che sia organismo di migliaia di esseri che vi si fondono — ci mostrano un'immagine ultraindividuale della *società umana.* Non soltanto ci danno la somma dei singoli uomini ma anche un proprio essere con una sua forma ed una sua fisonomia.

Queste figure e fisonomie della società umana non furono finora mai rivelate nelle arti individualistiche. E ciò non dipese soltanto dal fattore tecnico. Il concetto di società in quanto tale ai nostri tempi diventa sempre più diffuso e la sua definizione sempre più concreta; per questo la società deve anzitutto essere rappresentata per visioni;

infatti anche il movimento della massa è composto di gesti, come nell'uomo singolo. Finora noi non li abbiamo conosciuti per quanto avessimo parte in essi. Ed il significato del gesto delle masse è per noi ancora misterioso. Ma il buon regista sente inconsciamente il suo significato.

Per poter mostrare dei gesti distinti, una massa non deve presentarsi indeterminata e caoticamente amorfa. In un buon film la folla deve essere elaborata e composta nei suoi aggruppamenti e nei suoi movimenti fino nei minimi particolari.

Tali raggruppamenti si ripromettono molte volte soltanto un effetto decorativo. Ciò può diventare bello e artistico. E perchè no del resto? Un film fra le altre cose deve essere anche un godimento per gli occhi. Tuttavia la regìa decorativa cade molto spesso nell' eccesso e nella belluria. La vita riprodotta acquista qualche cosa di artisticamente manierato. E raggruppamenti troppo irreprensibili e decorativi fanno l'impressione di scene di un ballo accuratamente studiate. Ma quando il film si trasforma in una serie di « quadri viventi » le sue immagini perdono di vitalità e naturalezza.

Il buon regista potrà mostrare la viva fisonomia della massa, la mimica del suo volto soltanto per mezzo di *primi piani,* con i quali egli non farà mai sparire e obliare del tutto i singoli individui. Allora questa massa non sarà più un elemento amorfo, morto come può esserlo una frana di pietre o un torrente di lava. (A meno che il regista non abbia la consapevole intenzione di rappresentarla per qualche ragione in tale maniera). In un buon film la folla sarà composta di sole scene parziali che abbiano vita a sè. Con una serie di *primi piani,* di *mezzi primi piani* e di riprese dettagliate egli ci mostrerà i singoli granellini di sabbia di cui si compone questo deserto, affinchè anche in presenza del quadro totale rimanga presente la vita brulicante nei suoi atomi. In tali *primi piani* noi sentiamo la viva materia spirituale di cui è formata la grande massa.

Impressionismo cinematografico

Anche nel cinema la rappresentazione del grandioso ha i suoi limiti. Essi sono formati dalla riquadratura dello schermo di proiezione e da quelli del nostro campo visivo. Si tratti dell'immagine delle pira-

midi o dei panorami di Ninive e Babilonia, siano immagini dell'emigrazione dei popoli o del traffico di New York essi non possono essere mai più grandi dello schermo.

Questa superficie è stata da tempo riempita e colmata dai film americani. Tuttavia l'impressione del grandioso può essere ancora aumentata. Poichè sullo schermo si tratta solo di illusiine. Per questo i registi moderni si affidano sempre più alla tecnica impressionistica dell'illusione.

La tecnica della fotografia si è oggi talmente sviluppata che essa può ancora accennare dove il mostrare non è più possibile, e può eccitare la nostra fantasia a completare quelle cose talmente grandi che non possono più essere contenute dallo schermo. Il regista moderno non ha bisogno di centomila comparse per produrre l'effetto di grandi masse. In una nuvola di fumo, per esempio, può comparire una folla maggiore di quella che non si possa rendere visibile in un campo illuminato. Qui vediamo soltanto delle centinaia di migliaia, lì presentiamo e sentiamo dei milioni. Poichè non sempre un gran numero ha anche un aspetto grande. Nello scomposto groviglio di centinaia di mani tese fiammeggia più eccitazione popolare che non nell'interminabile superficie di un corteo di dimostranti. Le schegge che si schiantano da un trave spezzato possono destare un'atmosfera di catastrofe maggiore che non delle grandi torri che cadono in prospettiva.

Il film moderno sostituirà le riprese del grandioso sempre più con tali *primi piani*. E non soltanto per il fatto che ciò rappresenta un sistema molto meno costoso. Le riprese monumentali di vecchio stile prendono troppo spazio nel film. Una costruzione colossale od una massa gigantesca viene mostrata da destra e sinistra, davanti e di dietro per lo meno in dieci diverse prospettive. E ciò non soltanto perchè a causa dell'ingente capitale investito si vuole ottenere il corrispettivo numero di molti quadri. Un'immagine colossale deve essere presentata spesso e lungamente affinchè la si possa percepire bene, altrimenti il nostro occhio non la può digerire. Per questo tali riprese monumentali nascondono e saturano l'ambiente per la recitazione cinematografica *e troppo poco rimane per le scene di recitazione individuale*, che sono quelle poi che fanno sì che il film sia comprensibile ed attraente.

Certamente c'è un effetto di verismo nel grandioso che non può sostituirsi con nessuna illusione dell'impressionismo. Nel film di Griffith *Intolerance* c'è un quadro in cui gli eserciti di Re Ciro marciano

su Babilonia. In principio si vedeva soltanto una landa infinita oscurata dal temporale ripresa con il teleobbiettivo da grande distanza. Uno spazio che non aveva nè contorni nè confini. Un paesaggio cosmico: la superficie della terra. Una sottile erba scura sembrava ondeggiare lievemente al vento sull'uniforme e non suddivisa superficie. Ecco che la superficie della terra si muove: le erbe sono le punte delle lancie. Sulla landa sconfinata ondeggia la folta vegetazione umana che acquista i suoi contorni e i suoi confini. Sono i popoli della terra. Essi si avvicinano a noi in terribili dense fiumane. E' una specie di sconvolgimento terrestre, un terremoto universale. Nessun *primo piano* potrà certamente produrre una tale impressione.

Sulla nostra terra vivono anche giganti la cui forma intera ha essenzialmente un carattere del tutto diverso da quello delle loro parti, e che quindi non possono essere sostituiti da quest'ultime. Un emporio colossale, una fabbrica gigantesca, la stazione di una grande città, hanno nella ripresa *totale* un proprio volto.

Vi sono registi che impiegano l'effetto di tali riprese dell'originale senza una ragione plausibile, come *contorno*, come una scena di ballo in un'operetta. Essi dovrebbero guardarsene bene, perchè tali grandiosità nuocciono al lavoro. È una specie di frivolezza artistica quella di usare delle cose così grandi come sfondo inorganico ed estraneo in film che potrebbero essere recitati altrettanto bene come idilli da camera. La monumentalità dell'ambiente è pericolosa quando ci viene presentata soltanto come aggiunta del soggetto. Essa opprime il film.

In ciò vi è anche una certa offensiva, mancanza di rispetto, così come non si dovrebbe far recitare Asta Nielsen senza affidarle una parte che le si addica. Ora per conto mio anche la cascata del Niagara o la Torre Eiffel sono delle dive che non debbono essere usate come semplici comparse.

L'ATMOSFERA

L'anima di un paesaggio o di un qualsiasi ambiente non si rivela egualmente in ogni punto. Anche nell'uomo, per esempio, gli occhi sono più espressivi del collo o delle spalle ed il primo piano degli occhi è psicologicamente più importante che la ripresa totale di tutto il corpo.

È compito del regista trovare gli occhi di un paesaggio. Nei *primi piani* di questi dettagli egli dovrà afferrare per prima cosa l'anima del tutto: l'atmosfera.

Le riprese originali di una città possono essere bellissime ed avere anche la speciale attrattiva dell'obbiettività. Tuttavia noi troviamo in esse raramente gli occhi dai quali emana l'anima e spesso si trasformano in immagini didattiche d'insegnamento geografico. Il contorno nero di un ponte con sotto una gondola oscillante, gradini che sprofondano nell'acqua oscura nella quale si specchia una lanterna, ci dànno maggiormente l'atmosfera di Venezia, anche se le riprese sono effettuate negli studi, che non la ripresa originale della Piazza S. Marco.

Così l'atmosfera di un avvenimento è spesso, come l'atmosfera di un paesaggio, ritratta con il *primo piano* dei suoi momenti più piccoli. I primi piani di sirene ululanti (si vedono fischiare dallo sprizzare del vapore), di dita tremanti che bussano selvaggiamente ai vetri di una finestra, di campane che oscillano nella tempesta rendono meglio l'estratto del timor panico ottenuto con la concentrazione dello spavento che non la ripresa totale di una massa in fuga.

Anche l'atmosfera di un uomo è un tutto, e come tale non può essere afferrata dall'immagine. Ma i singoli momenti hanno lo sguardo espressivo degli occhi. Con i *primi piani* di questi singoli momenti è possibile riprodurre un'immagine subbiettiva del mondo e malgrado l'obiettività dell'apparecchio cinematografico mostrare il mondo nel colore di un dato carattere, nella luce di un sentimento: una lirica proiettata, obbiettivata.

Un film ricavato dal romanzo di Gherardo Hauptmann, *Fantasma,* si ripromise di fotografare una realtà pervasa di sogno, il mondo come esso appare ad un essere fantastico ed eccitato, senza preoccuparsi della sua realtà obiettiva. Visioni di sogno vi sono interpolate senza che i confini fra la realtà ed il primo siano ben distinti. Poichè anche la realtà appare come vista nella nebbia dell'ebbrezza.

Lo stile impressionistico di tale film consiste in questo: che la logica, obbiettiva struttura del soggetto, in alcuni punti non viene affatto rappresentata, ma al suo posto appaiono soltanto riprese di momenti di atmosfera fuggitivi e senza alcun connesso così come essi appaiono oscillanti ed evanescenti allo sguardo torbido del protagonista. Come lui lo vede, così noi vediamo il mondo.

Un film è intitolato: *Il giorno vacillante*. Esso non ha nessun contenuto che si possa raccontare. Le strade ci passano dinanzi con le file delle case che camminano e la persona che sta ferma. Le scale salgono e scendono sotto i piedi, che manifestamente non si muovono. Un gioiello di brillanti fiammeggia in una vetrina. Un mazzo di fiori si divide ed un volto ne esce fuori. Una mano afferra un bicchiere. Colonne della sala da ballo che vacillano ubriache. Il fanale di un automobile con la sua luce abbagliante. Una rivoltella sul pavimento.

Dalla prospettiva subbiettiva del protagonista noi scorgiamo soltanto primi piani di attimi e nessuna ripresa totale del tempo. In questo consiste l'impressionismo del film. Cioè nel fatto che noi vediamo soltanto ciò che interessa il protagonista e non il resto. Poichè soltanto la ripresa totale del tempo (tutto il decorso dell'azione del soggetto) come pure soltanto la ripresa totale dello spazio (nel quale si svolge l'azione) ci danno il senso dell'obbiettività.

BÉLA BALÀZS

(*Traduzione di* VINCENZO BARTOCCIONI)

Sentimenti ed emozioni

Trattiamo in questo capitolo del più importante di tutti i problemi dello scrittore cinematografico, quello che rappresenta il vero centro propulsore della tecnica della narrazione; prova ne sia che *uomini e donne vanno al cinema per divertirsi, eccitarsi e provare ogni specie di piacevoli emozioni.* Di conseguenza compito dell'artista cinematografico, sia egli scrittore del soggetto, regista o attore, è quello di rappresentare e destare emozioni.

Probabilmente nove su dieci soggetti che si vendono ad Hollywood contengono seri difetti nel campo emotivo. Può trattarsi di una emozione erroneamente descritta oppure di fatti trattati in modo tale da non suscitare emozioni piacevoli nello spettatore. Pochi di coloro che pretenderebbero essere degli scrittori hanno studiato a fondo i sentimenti e le passioni umane. Ed ancora meno sono coloro che posseggono un'innata sensibilità che li renda capaci di intuire tale aspetto della natura umana. Questa è la ragione per cui abbiamo deciso di presentare il più completo quadro di emozioni che sia mai stato effettuato dal punto di vista artistico. Forse alcuni lettori saranno tentati di saltarne lunghi brani. Essi possono ben farlo — se ne sono costretti — ma li consigliamo poi a ritornare indietro, quando si troveranno in una più adatta condizione di spirito, e dopo aver compreso che in queste pagine si studiano i più drammatici aspetti della personalità umana.

Da: « *The Art of Sound Pictures* » di Pitkin e Marston. — Una pagina di quest'opera, relativa alla tecnica della narrazione nel film, è riportata da Umberto Barbaro a pag. 69 del volume *Film*: *soggetto e sceneggiatura* (Ed. « Bianco e Nero »), dove l'autore è citato per svista come *Perkins*.

SENTIMENTI

Piacere e dolore sono chiamati sentimenti, o « elementi affettivi ». Essi sono in certo qual modo simili ad emozioni benchè non così complessi. Detti sentimenti rappresentano le più semplici esperienze di natura emotiva che subisca la vita umana.

La piacevolezza accompagna la realizzazione dei nostri impulsi naturali senza interferenze che ci obblighino a fermarci e riflettere sulle cause delle nostre emozioni. In altre parole, quando tutte le cose vanno come noi desideriamo, noi proviamo la piacevolezza. Ciò avviene perchè gli impulsi che regolano la nostra condotta non trovano impedimenti. Non vi è conflitto, esitazione, ma soltanto un libero sfogo dei nostri impulsi originali. Quando c'è un conflitto di impulsi o un'interruzione nello svolgersi dei nostri impulsi naturali, noi proviamo dolore.

Allorchè distendete la mano per raccogliere un oggetto sul tavolo e lo afferrate e lo usate secondo il piano prestabilito voi provate una tenue forma di piacevolezza.

Ma se la mano distesa urta sulla tavola con qualche forza contraria che si oppone al vostro piano originale, che viene così frustrato, provate dispiacere.

Quando i nostri impulsi sono frenati o frustrati avvertiamo una sensazione spiacevole anche se poi immediatamente si riesce nell'intento.

Nello scrivere per il cinema piacevolezza e spiacevolezza devono essere dosate in modo tale che non abbondi troppo la prima da rendere il film tutto zucchero e miele nè la seconda da renderlo opprimente.

Il finale di un film che termini felicemente è più potente degli effetti suscitati dalle precedenti situazioni piacevoli e spiacevoli che ci portano a quella data soluzione. È possibile mettere molte situazioni dolorose nella prima parte del soggetto e rendere tuttavia piacevole il loro effetto totale con l'aggiunta di un finale lieto.

D'altra parte se il vostro soggetto deve avere un finale triste dovrete saggiamente introdurre elementi piacevoli prima di presentare alla fine una soluzione dolorosa in modo da far sì che il film riesca gradito al pubblico che lo raccomanderà ai propri amici. Un finale triste non deve essere il risultato di una serie di spiacevoli situazioni poichè altrimenti il pubblico non s'interesserebbe alle avventure dei

personaggi. Bisogna agire in modo tale che il pubblico senta che questa era l'unica soluzione possibile date le circostanze, e se essa sarà logica il pubblico approverà il vostro soggetto.

EMOZIONI

Un'emozione è la consapevolezza di un atteggiamento verso un oggetto o una persona. L'atteggiamento può essere di alleanza o di antagonismo e può far si che la persona si senta inferiore o superiore allo stimolo che lo origina. Un'emozione è molto più complessa di quello che non sia un semplice sentimento come piacevolezza o spiacevolezza.

Per sperimentare un'emozione una persona deve sentire odio o simpatia verso l'oggetto o la persona che la provoca. Essa deve dunque o desiderare di imporsi all'oggetto ovvero desiderare che l'oggetto si imponga a lui. Una semplice emozione risulta dalla combinazione di un atteggiamento di superiorità od inferiorità, di rifiuto o di accettazione. Come noi possiamo controllare i sentimenti del nostro pubblico presentando situazioni piacevoli o spiacevoli, così possiamo controllare le sue reazioni emotive presentando gli atteggiamenti dell'azione (accordo, antagonismo, superiorità, inferiorità) ai quali desideriamo aderire. Così per esempio la situazione in cui un bruto batte una fanciulla è spiacevole, ma è anche emozionante. Il pubblico prova dei sentimenti antagonistici verso il bruto e desidera di essergli superiore o di imporglisi. A chiunque piacerebbe prendere parte attiva alla battaglia e rompere la testa al bruto. Di conseguenza ognuno prova un'emozione.

Per chiarire gli atteggiamenti di favore o antagonismo che noi desideriamo che il pubblico assuma verso le situazioni ed i personaggi di un soggetto dobbiamo comprendere bene le quattro emozioni elementari provocate dalle diverse combinazioni di questi atteggiamenti.

CONSENTIMENTO.

Questa emozione è il risultato degli atteggiamenti combinati di antagonismo e inferiorità. Se un oggetto è più forte di quello che siamo noi, desideriamo venire da lui controllati ovvero sfuggirgli in

modo da evitare pene e sofferenze. Vogliamo liberarci da lui, allontanandoci piuttosto che rimuovendolo con le nostre forze. Una persona arrendevole se si trovasse dinanzi ad una porta sbarrata considererebbe la barriera con odio, ma ritenendosi impari alla situazione si allontanerebbe da essa cercando così di sfuggire al dolore che potrebbe sentire se tentasse di forzarla col proprio corpo. Un elementare esempio di consentimento è dato dal caso in cui alcuno venga a trovarsi sulle rotaie della ferrovia e veda un treno avanzarsi. Il treno è, sicuramente, suo antagonista ed a lui superiore di forze. Egli si allontana dalle rotaie e lascia che il treno passi, sfuggendo così alla morte che il suo antagonista gli procurerebbe. Il cedere dinanzi ad un antagonista che si dimostri più forte di noi stessi è una qualità innata nella natura della forza fisica. Quando non si possono superare gli ostacoli ci si deve acconciare ad andare incontro alla situazione senza cercare di alterarli in nessuna guisa.

Gli scrittori di soggetti cinematografici dovrebbero tenere sempre presente che la natura (bei paesaggi, foreste, fiumi ecc.) è il più piacevole ed efficace di tutti i possibili stimoli al consentimento con l'ambiente. L'individuo sente che l'ambiente gli è superiore e, per conseguenza, antagonista ed avverte, inoltre, di dovere abbandonare la propria consapevole personalità per sentirsi d'accordo con lui. La natura gli è tanto più grande che l'accetta così come è. Egli ascolta il rombo delle frane delle montagne, il canto degli uccelli, il mormorio degli alberi mossi dal vento. Vede le colline, i fiumi, i colori dei fiori e gli alberi. Sente l'odore della terra arata di fresco, dei fiori e dell'erba. Sente il soffio della brezza e la frescura delle cime dei monti. E poichè nessuno di questi vari stimoli è così intenso da scacciare l'altro così essi tendono a formare un complesso armonico nella sua coscienza.

Dominazione.

Questa emozione elementare è una combinazione degli atteggiamenti di antagonismo e superiorità. C'è una leggera spiacevolezza in principio ma quando l'emozione aumenta di intensità si prova gioia e l'azione porta al successo. L'atteggiamento di antagonismo ci fa evitare l'azione; quello di superiorità, al contrario, ci spinge a compierla. Una elementare situazione di questo genere si verifica quando un

uomo brama attraversare una porta sbarrata per raggiungere la propria donna o dei gioielli. Per lui la porta è un ostacolo ed egli a sua volta rappresenta l'antagonista di tale ostacolo. La barriera iniziale è spiacevole a contemplarsi. L'uomo aumenta la sua energia e forza la porta mostrando così la propria superiorità. Il successo dell'azione gli è piacevole.

Quella del dominio è la più primitiva di tutte le emozioni. Accompagna ogni specie di affermazione individuale. Quindi se desiderate che questo senso di dominazione sia sentito dal vostro pubblico dovete creare una situazione o un personaggio verso i quali il pubblico senta contemporaneamente antagonismo e desiderio di superarli, abbatterli o controllarli cosicchè possa alla fine liberarsene.

Ci sono molti tipi di dominazione. Due di essi ci interessano in modo speciale: la dominazione distruttiva e quella competitrice. Questi tipi sono usati come base principale di una grande quantità di soggetti.

La dominazione distruttiva si manifesta in situazioni nelle quali vi sono molte uccisioni, distruzioni di proprietà, guerre, ecc. Tutti i nostri soggetti di carattere criminale hanno a loro fondamento il tipo di dominazione distruttiva.

La dominazione competitrice forma la base per quel tipo di soggetto in cui due persone competono per qualche ricompensa. Non vi è desiderio di uccidere l'antagonista poichè allora la competizione avrebbe fine. Si tratta più che altro del senso di dominazione come esso si manifesta negli sport, come tennis e gioco del calcio, ovvero, un po' modificato, nella lotta per gli affari.

Convincimento.

Nel convincimento l'atteggiamento del consentire è combinato con l'altro della superiorità. Questa emozione, per essere effettiva, dovrebbe dare piacere. La madre è affezionata al bambino; ma gli è superiore. Quindi desidera che esegua i suoi precetti perchè essa fa ciò che meglio conviene al bimbo il quale invece non è capace di giudicare da solo il modo migliore per compiere le proprie cose.

Vi sono parecchie specie di convincimenti che gli scrittori di soggetti cinematografici dovrebbero riconoscere come requisiti indispensabili per certi tipi di film.

Jone Salinas del C. S. C.

TAVOLA IV

Carlo Bressan del C. S. C.

Molti rapporti d'affari — vale a dire fra compratore e venditore — si basano sopra un movente di convincimento. Il compratore desidera ottenere alcune merci che il venditore può procurargli. Il venditore convince il compratore a pagare un certo prezzo per le merci. Il venditore è consenziente col compratore perchè entrambi desiderano effettuare lo scambio. Ma il compratore è in uno stato di inferiorità perchè le merci non appartengono ancora a lui. Qui vi è un contrasto di convincimenti ed il più forte ottiene il sopravvento.

Abbiamo per esempio la situazione in cui la piccola « lady » induce il « gentleman » a fare qualche cosa per lei. Se è fortunata nello scegliere l'uomo adatto, questi le è consenziente ma inferiore nello stesso tempo perchè essa ha sempre qualche cosa da offrire come ricompensa. Questa situazione non è « puro consentimento »; contiene elementi di dominazione e di sottomissione. Però l'atteggiamento iniziale e più appariscente è quello del convincimento.

Nel domandare la strada che conduce ad un albergo in una città straniera vi è « inducimento », altra forma di convincimento. Altrettanto si dica quando si invita una persona a venire a giuocare a « bridge » o quando si persuade un bimbo a lavarsi le orecchie. A dire il vero il convincimento è una delle nostre emozioni più comuni. In qualsiasi situazione sociale in cui prevalga pace e armonia una persona dirige o controlla le altre inducendole a seguire le sue idee ed i suoi propositi per il loro benessere.

Sottomissione.

Questa emozione riunisce l'atteggiamento di accordo o accettazione con l'atteggiamento di inferiorità. Essa è sempre piacevole.

Dominazione e consentimento sono normalmente sentite verso cose o verso persone che sono propense a distruggerci o a maltrattarci e per conseguenza non avvertiamo alcuna simpatia per loro. La sottomissione e il convincimento sono emozioni che solamente gli esseri umani possono provocare.

Un bimbo prova un sentimento di affetto verso la madre e tuttavia si sente a lei inferiore di forze. L'affetto nasce dalla consapevolezza che la madre non desidera distruggerlo ma invece aiutarlo il meglio che può. Si sottomette, quindi, perchè essa è superiore in forze, esperienza e discernimento e perchè desidera aiutarlo ed essergli alleata.

Ogni scrittore dovrebbe tener sempre presente che la « sottomissione » non può essere che piacevole. È già stato detto da tempo che lo schiavo battuto e maltrattato è generalmente sottomesso. Questo non risponde a verità, poichè nel caso specifico non vi è nessun accordo fra padrone e schiavo anche se esiste l'elemento di inferiorità. La situazione considerata è invece quella del consentimento forzato in quanto lo schiavo sente che il suo padrone gli è antagonista e superiore, ma *che non può sfuggire* ai maltrattamenti.

Ogni pubblico gode immensamente delle reciproche situazioni di sottomissione in cui un bambino è in accordo con un vecchio o con una vecchia e specialmente quando il bimbo è infermo e il vecchio deve vendere i giornali per comprare le medicine. Il pubblico sente l'accordo che esiste fra questi due personaggi ed avverte i punti in cui ciascuno è controllato dall'altro. Occorre tuttavia ricordare una cosa: che le situazioni prolungate di questo genere perdono il loro effetto e presto o tardi i personaggi devono superare qualche ostacolo altrimenti la loro sottomissione scade da qualsiasi effetto.

COME GLI INDIVIDUI ESPRIMONO LE LORO EMOZIONI

Per quanto non sia compito essenziale dello scrittore quello di descrivere, nel creare trame per lo schermo, l'azione espressiva della personalità o dell'emozione dei personaggi in minuti dettagli, tuttavia è di estremo valore per lui il tener ciò sempre presente. Gli servirà non soltanto per aggiungere realismo ai personaggi che vuol ritrarre ma anche in definitiva a determinare il susseguirsi dell'azione. Gli individui si influenzano gli uni con gli altri per mezzo delle emozioni più che in qualsiasi altro modo. È molto importante mantenere i personaggi fedelmente espressivi alle emozioni che intendono mostrare. Un soggetto cinematografico di primaria importanza abbonda infatti sempre in dettagli, e trama e personaggi sono di conseguenza caratterizzati in modo tale da mettere in evidenza i valori cinematografici del soggetto sia per i produttori che per il pubblico.

Molti scrittori sembrano ritenere che una data emozione possa essere espressa soltanto in un modo. La paura è un esempio classico. Pare, secondo un'illusione comune, che questa emozione debba essere sempre espressa o col correr via o con qualsiasi azione che esprima

rinuncia. Ciò non è affatto giusto. La paura può esprimersi anche in modo completamente opposto. Nel film *The Drake Murder Case* la signora Drake teme la domestica Lulù che ha qualche misterioso ascendente su lei. La signora Drake esprime la sua emozione in maniera molto aggressiva. Chiama infatti la polizia e sporge una denunzia contro la domestica dicendo che le ha rubato una preziosa collana. Questa azione esprime come elemento dominante la paura. Il proposito della signora Drake era di imbarcarsi per l'Europa nel tempo in cui Lulù rimaneva trattenuta per le indagini della polizia. Così, in ultima analisi, il suo proposito era quello di fuggire o rinunciare; ciò rivela chiaro l'elemento del *consentire* nella paura. Tuttavia il pubblico è interamente conscio della paura della signora Drake fin da quando ha udito la sua telefonata alla polizia per richiedere l'arresto di Lulù. Questo è solo un esempio, dei tanti, per illustrare il punto di vista che sostiene che quasi tutte le emozioni possono essere accuratamente espresse sullo schermo con differenti tipi di reazione da parte dei personaggi che sperimentano l'emozione stessa. Seguono altri esempi.

È però opportuno dividerli in due categorie a seconda della reazione del corpo umano: l'azione corporea più rudimentale o più ovvia e quella sottile, più raffinata.

Psicologicamente è vero che l'emozione trova sempre la sua espressione immediata in qualche forma di cambiamento o reazione del corpo umano. Se essa è fortissima e se l'espressione non è repressa o inibita da qualche altra emozione o dal controllo intellettuale, tale forma sarà molto intensa. In breve le emozioni forti vengono espresse con una azione potente ed immediata che qui noi denomineremo *grande comportamento emotivo*.

Proporzionatamente, comunque, siccome altre emozioni tendono a controllare quella forte primitiva, questa si restringe ed in parte viene soppressa. Inoltre quanto più un personaggio è intellettuale tanto più le sue emozioni saranno frenate e volontariamente represse. Lo sviluppo intellettuale tende sempre ad inibire le emozioni od a controllare la loro espressione fisica. Quando le emozioni sono così controllate esse si esprimono fisicamente in modo più raffinato e sottile.

Lo scrittore dovrebbe tener presente, quindi, che ha a sua disposizione una stragrande serie di espressioni per ogni emozione ad

un estremo della quale si trova l'azione fisica eccessiva ed all'altro l'espressione psicologica sottile, quasi impercettibile. Questi estremi sono stati entrambi usati sia sullo schermo che sul palcoscenico.

Eva Tanguay e Al Jolson esprimono emozioni erotiche, comiche e numerose altre con un'estrema e violenta azione fisica. Nel cantare le sue canzoni come nel recitare, Al Jolson muove ogni muscolo del suo corpo così violentemente e così intensamente che l'effetto sul pubblico è irresistibile. Si sente che quell'uomo proietta una tremenda energia emotiva direttamente negli occhi e nel cuore di ogni spettatore. In questo caso ci troviamo vicini a quelli che sono gli estremi della grande espressione fisica.

D'altra parte attori dello schermo come Rodolfo Valentino e Greta Garbo esprimono le loro emozioni con estremo auto-controllo e grande finezza. Valentino nei suoi ruoli di sceicco o di amante latino si sdraia indifferentemente su una sedia mentre donne prostrano se stesse e la loro passione ai suoi piedi con movimenti di selvaggia danza esotica. Il grande « amante » difficilmente batte una palpebra in risposta. Poi, con un semplice cenno del capo o con un breve moto degli occhi o con lo scuotere la cenere della sigaretta in direzione della fanciulla comunica la sua approvazione o la sua disapprovazione.

Questo comportamento frenato fa al pubblico l'effetto di un immenso potere emotivo controllato e diretto da un'indomabile volontà. Il successo riscosso da Valentino con l'impiego di questa tecnica è probabilmente senza riscontro nella storia dello schermo.

Parimenti Greta Garbo frena e controlla le sue azioni e le espressioni del volto anche durante le più appassionate scene d'amore. Ella ci si presenta sempre come un freddo, misterioso, tuttavia sempre irresistibile, magnete d'amore che controlla i destini degli uomini. La Garbo, come Valentino, raggiunge gli estremi della raffinatezza; ciò forma la sua grande attrattiva e la popolarità di cui gode sullo schermo.

Il fine del presente scritto non permette che si possa fare un elenco esauriente delle espressioni fisiche delle varie emozioni che noi abbiamo descritto. Citeremo qui, comunque, alcune delle possibili espressioni in modo da illustrare la grande varietà del comportamento fisico di fronte alle emozioni passando dalle grandi reazioni a quelle più raffinate come abbiamo spiegato prima.

CONSENTIMENTO

A) Reazione forte.

I) Esempi:

a) Lindbergh, che ignora gli attacchi dei giornali e le beffe dei suoi amici, aspetta calmo che il bollettino metereologico sia favorevole per la sua traversata dell'Atlantico. Egli ignora le varie forze più deboli che lo attaccano, ma cede verso le imbattibili forze atmosferiche e frena la sua azione pur tenendosi sempre pronto ad agire al momento opportuno, non appena cioè queste irresistibili forze della natura si muoveranno in una direzione favorevole.

b) Gene Tunney dopo essere stato messo fuori combattimento da Dempsey per 14 secondi nell'incontro di Chicago combatte con grande perizia difensiva. Tunney corre avanti ed indietro a Dempsey evitandolo astutamente e non permettendogli mai di avvicinarsi al suo corpo. Questa azione da parte di Tunney non va interpretata come una manifestazione di paura o codardia ma piuttosto di astuto consentimento per la conquista della vittoria in un momento in cui il rivale era temporaneamente più forte di lui.

c) L'allontanarsi da un binario quando si avvicina il treno.

d) Il ritirare la mano da un piatto arroventato.

e) Un bambino nell'attraversare una strada evita un raggruppamento di ragazzetti più grandi che sono soliti schernirlo e raggiunge l'altro lato della strada fingendo di non udire i loro insulti.

f) Un uomo, abituato ad attraversare un fiume ghiacciato, risale a piedi per circa un miglio le rive del fiume per trovare un ponte quando, dopo l'inizio dello sgelo primaverile, pensa che il ghiaccio sia ormai troppo sottile.

g) Un nuotatore, sorpreso dalla corrente, cessa di nuotare contro la medesima e procede nella sua stessa direzione, o attraverso, per liberarsene.

II) Espressioni fisionomiche.

a) Assestamento generale della tensione muscolare e grande movimento del corpo in modo tale da non entrare in conflitto con le influenze nocive dell'ambiente circostante.

b) Rilassamento di alcuni dei muscoli tonici del corpo che si oppongono a qualche oggetto minaccioso.

c) Contrazione dei muscoli antitonici per allontanare qualche parte del corpo dall'avversario.

d) Distensione della mano, specialmente di quella più usata, quando era contratta per afferrare qualche cosa.

B) *Reazione raffinata.*

I) Esempi:

a) Alzare le spalle.

b) Un gesto semi-circolare della mano accompagnato da un sollevamento del labbro o dalle parole « bene, avanti! ».

c) Sfuggire con lo sguardo l'oggetto o la persona con cui si ha a che fare.

II) Espressioni fisiologiche:

a) Diminuzione della violenza e della frequenza dei battiti del cuore, aumento o diminuzione della palpitazione dovuto ad altre cause della costituzione fisica.

b) Decrescenza della pressione sistolica del sangue nelle arterie.

c) Tremito intorno alla bocca con rilassamento dei muscoli della guancia.

d) Aumento della secrezione salivare e di altre.

e) Aumento dell'afflusso del sangue nello stomaco e negli organi digestivi e aumento dei movimenti peristaltici dello stomaco e degli intestini.

f) Accresciuta attività delle glandole sudorifere (come quando si è mangiato abbondantemente, o si è in preda al sudore « freddo » della paura).

g) Inibizione degli eccitamenti genitali e delle emozioni erotiche.

h) Nausea, languore e prostrazione, rilasciamento della vescica o involontari movimenti delle viscere.

i) Contrazione delle pupille.

f) Fermarsi del sangue nei vasi appartenenti ai muscoli tonici della parte esterna del corpo. Rossore sulla faccia, collo, petto ed anche sull'addome.

DOMINAZIONE

A) Reazione forte.

I) Esempi:

a) Un pioniere impianta una fattoria su di una terra incolta, lontano da amici e molte miglia lontano dalla vita civile. Egli coltiva la terra, costruisce una casa, abbatte gli alberi e finalmente riesce a condurre una vita comoda grazie al suo potente dominio sopra gli ostacoli naturali.

b) Jack Dempsey atterra un rivale per « fuori combattimento » durante un incontro professionistico. Ogni muscolo del suo corpo è teso, i suoi bracci sono mossi con dolce forza. Egli distribuisce colpo dietro colpo con molle successione. Quando il suo rivale va a terra sta chinato sopra di lui vicino al terreno ed il suo pugno chiuso si muove ancora in sù ed in giù come uno stantuffo.

c) Il defunto J. Pierpont Morgan sta presiedendo una riunione per l'approvazione di un progetto ferroviario. Morgan siede presso il suo scrittoio assolutamente inaccessibile alle rimostranze ed alle argomentazioni dei suoi oppositori. Con il dito rigidamente teso indica dove il documento deve essere firmato. Improvvisamente si china sopra lo scrittoio e lo colpisce con un fortissimo pugno della mano destra così da far saltare penne e calamai. Si tira indietro i baffi con gesto felino ma il suo sguardo resta freddo ed impersonale. I suoi modi autoritari erano di natura intellettuale e la sua espressione fisica era modificata di conseguenza.

d) Un bambino urla a squarciagola e batte un lato della sua culla con le mani ed i piedi.

e) Un marito scaglia per terra il cagnolino pechinese, idolo della moglie, perchè questa gli ha detto di non voler fare ciò che lui desidera.

f) Un ragazzino getta delle pietre attraverso una finestra.

g) Un avvocato straccia un documento che rappresenta l'unica prova del suo avversario, documento rubato dal poliziotto dell'avvocato.

h) Un uomo uccide un cane.

II) Reazioni fisiche:

a) Contrazione di tutti i muscoli tonici.

b) Qualsiasi reazione aggressiva antagonistica.

B) Reazione raffinata.

I) Esempi:

a) Gene Tunney lascia che Dempsey lo aspetti sul quadrato.
b) Tunney guarda dall'alto in basso un giornalista importuno che gli ha fatto qualche domanda sulla sua vita privata.
c) Una fanciulla dell'alta società guarda un parente povero con uno sguardo sconcertato dicendo: « Oh, proprio adesso! ».
d) Un individuo che sta per essere fucilato dai banditi messicani, accende con aria noncurante una sigaretta e sorride alla squadra che sta per far fuoco.
e) Un uomo accende un sigaro con un biglietto da mille dollari.
f) Una donna, che il marito ha chiamato donna di strada dicendole anche che chiederà il divorzio, risponde con voce pacata: « davvero? ».

II) Espressioni fisionomiche:

a) Tensione dei muscoli delle guancie.
b) Contrazione delle mani.
c) Dilatazione delle pupille.
d) Aumento di intensità e rapidità dei palpiti del cuore.
e) Diminuzione dell'attività delle glandole sudorifere.
f) Respirazione irregolare con cambiamento del rapporto fra inspirazione ed espirazione, ed entrambe effettuate con maggiore sforzo.
g) Aumento della pressione del sangue delle arterie.
h) Inibizione dell'azione digestiva dello stomaco e degli intestini.
i) Dilatazione delle vene capillari sulla superficie del corpo e sul cervello.

CONVINCIMENTO

A) Reazione forte.

I) Esempi:

a) Un avvocato eloquente come Clarence Darrow, avendo poche prove da offrire in favore del suo cliente persuade tuttavia la giuria ad emettere un verdetto di assoluzione. In tale caso l'avvocato si investe

completamente delle emozioni e dei sentimenti della giuria, e poi la convince che le sue convinzioni emotive ed intellettuali circa l'innocenza del suo cliente sono superiori a quelle che i giurati considerano come il risultato dell'evidenza delle prove del processo.

b) Lord Timothy Dexter, l'eccentrico mercante di Newburyport, Massachussetts, inviò un carico di scaldaletti nelle Indie Occidentali e riuscì a persuadere i piccoli mercanti indigeni di melassa ad acquistare, contro la loro volontà, gli scaldaletti per essere usati come mestoli per la melassa. Dexter vendette l'intero carico della nave con un bel profitto.

c) Dei missionari persuadono alcuni cinesi a ripudiare la loro religione per accettare il cristianesimo.

d) Un piccolo bambino convince sua madre a permettergli di andare a nuotare, argomentando che è abbastanza grande per poterlo fare e che ormai è ora che impari a guardarsi da se stesso.

e) Una donna con le carezze convince il marito a comprarle un abito.

II) Espressioni fisiologiche:

a) Qualche aumento della tensione dei muscoli tonici, con accentuato aumento della pressione sanguigna. Accresciuta tensione dei muscoli tonici del corpo aventi il compito di accrescere la suggestione per il conseguimento della persuasione, e specialmente aumento dell'eccitazione del cervello e delle corde vocali.

B) *Reazione raffinata.*

I) Esempi:

a) Un uomo, desiderando persuadere la sua bella, piuttosto grassoccia, a dimagrire, fa una passeggiata con lei lungo la strada esprimendo la sua ammirazione per le ragazze snelle che incontra.

b) Andare alla ricerca di un complimento.

c) Un gesto di invito con cui si indicano bottiglie o altri rinfreschi.

d) Una fanciulla lascia cadere il suo fazzoletto per convincere un giovanotto a raccoglierlo ed a parlare con lei.

e) Molti metodi usati dalla madre in *Mother Knows Best* sarebbero dei sottili convincimenti intesi a controllare ed a guidare la figlia.

f) Un bimbo solleva le braccia e induce la madre a prenderlo in grembo.

g) Una quantità di movimenti e gesti minori come gli sguardi civettuoli delle fanciulle: inarcare le sopracciglie, sorridere con simpatia o con provocazione, scuotere la testa; rapidi movimenti del corpo, come voltarsi improvvisamente verso la persona che si vuole influenzare, alzare le spalle, stendere le braccia, ecc.

II) Espressioni fisiologiche:

a) Aumento in intensità e frequenza dei battiti del cuore.

b) Notevole aumento della pressione sistolica del sangue, usualmente accompagnata da un'aumentata pressione diastolica. Aumentato eccitamento e aumento del sangue nell'interno degli organi genitali.

c) Dilatazione delle pupille.

d) Diminuzione della secrezione delle glandole sudorifere.

e) Notevole diminuzione dell'attività degli organi digestivi e delle secrezioni gastriche.

f) Un'attività della tiroide maggiore della media è probabilmente in rapporto con la persona che esercita il convincimento, specialmente nel caso della donna, che è di solito quella che esercita il convincimento e prova sempre un costante interesse nel persuadere gli altri ad agire come lei consiglia.

SOTTOMISSIONE

A) *Reazione forte*:

1. - Esempi.

a) Lady Godiva cavalca nuda attraverso le strade della città per ordine del suo tirannico marito, al fine di liberare i cittadini dalla sua tirannia. In questo caso la donna fa una doppia sottomissione del suo intero corpo e delle azioni. Anzitutto essa si sottomette agli ordini del marito e secondariamente ai bisogni del suo popolo. Ella volontariamente e consenzientemente permette che la si controlli con delle azioni insolite.

b) Uno schiavo si inginocchia volontariamente ai piedi della sua padrona.

c) Un bimbo asciuga i piatti per la sua mamma e lo fa spontaneamente e lietamente allo scopo di aiutarla o di piacerle. Se invece l'aiutasse per punizione o per avere una ricompensa promessa, la sua azione non esprimerebbe sottomissione ma piuttosto compiacenza o desiderio.

d) Una fanciulla disdice un ricevimento perchè sua madre è malata ed ha bisogno di cure.

e) Una donna lavora tutto il giorno come lavandaia o alla macchina da cucire al fine di poter vestire e nutrire i suoi bambini. Certamente ella usa la macchina da cucire per sopperire ai bisogni della sua famiglia.

f) Un uomo va a fare gli acquisti di Natale a richiesta della propria moglie oppure si dà da fare in casa al fine di renderle un piacere e di fornirle conforto.

g) L'invio di fiori ad un'amica ammalata.

II. - Espressioni fisiologiche.

a) Permettere ad una persona di controllare le tensioni ed i rilasciamenti dei muscoli tonici su tutto il corpo.

b) Accettazione volontaria del controllo altrui permettendo il restringere o il frenare del corpo, della mente o delle emozioni.

d) Diminuzione generale della tensione dei muscoli tonici in tutto il corpo, con aumento della tensione di qualche muscolo tonico ed antitonico, come richiesta dalla persona verso la quale la sottomissione è effettuata.

B) *Reazione raffinata*:

I) Esempi.

a) Cleopatra, nel suo primo incontro con Marco Antonio si dice che abbia scherzato con lui usando le maniere di un comune soldato e scambiando alcune osservazioni volgari. Prima ella era solita trattare i suoi amici con spirito raffinato e colto. Senza fare, apparentemente, uno sforzo per piacere, altera con astuzia l'intera espressione della sua personalità sottomettendosi alla preferenze ed ai gusti di Antonio.

b) Gettar via una sigaretta quando una vecchia signora a cui dà noia il fumo entra nella stanza.

c) Una donna, con apparente calma e noncuranza lascia cadere un piatto costoso sul pavimento al fine di mettere a suo agio un ospite che ne ha rotto un altro.

d) Sorridere ad un motto di spirito insulso di una persona.

e) Una fanciulla permette che un uomo le faccia la corte (come nel *Processo di Mary Dugan*) non perchè si senta attratta verso di lui, ma solo perchè desidera renderlo felice.

f) Molti piccoli gesti: come l'aprire una mano, salutare una persona col palmo della mano, sorridere scusandosi in modo da mettere a suo agio un'altra persona, accennare in segno di consenso, ecc.

II) Espressioni fisiche.

a) Diminuzione in rapidità dei battiti del cuore ed aumento della loro intensità.

b) Diminuzione generale dell'attività organica dello stomaco e dell'intestino.

c) Diminuzione dell'attività degli organi genitali e dilatazione delle vene di tali organi.

d) Moderato aumento dell'attività delle glandole sudorifere.

e) Consolidamento generale della tensione, della pressione sanguigna e respirazione ad un livello medio.

f) Stabilizzazione generale ed armonizzazione di tutte le funzioni interne del corpo, in modo tale da ottenere il massimo dell'armonia e della cooperazione fra queste differenti funzioni.

RAPPORTI NORMALI FRA LE EMOZIONI ELEMENTARI

Come abbiamo già notato, vi sono rapporti normali ed anormali fra le emozioni elementari, tenuto conto dei fini con i quali esse sono connesse. Quando le quattro emozioni elementari non si presentano simultaneamente, ma piuttosto successivamente, in via normale il consentimento è seguito dalla dominazione, e il convincimento dalla sottomissione. Abbiamo già notato i conflitti che nascono quando il consentimento diventa fine o scopo di qualche azione che comprende anche la dominazione. I sentimenti di gelosia, odio e ira sono resi possi-

bili dal convincimento quando questi diventa fine o scopo di un'azione che contenga sottomissione. Esiste, certamente, un complesso di numerosissime azioni che sono l'espressione delle quattro emozioni elementari le quali si svolgono secondo il loro corretto e normale ordine di successione. Il seguente esempio, descrive accuratamente il rapporto normale fra le quattro emozioni elementari in un complesso di azioni.

Uno psichiatra interroga tranquillamente il suo ammalato e osserva passivamente il suo contegno durante molti consulti preliminari. Egli poi raccoglie i suoi appunti, concentra il pensiero sull'intero caso e fa un'analisi dei difetti mentali del paziente e della sua personalità. Lo psichiatra poi comincia a persuadere il paziente a cambiare il suo modo di agire conformemente ai suoi consigli professionali. Alla fine lo psichiatra scuote le facoltà emotive del paziente ed effettua una più normale ed efficente organizzazione della sua personalità, migliorando in questo modo le sue condizioni generali e rendendolo più sereno.

Nel contegno dello psichiatra durante la cura del suo ammalato noi troviamo la manifestazione di quattro emozioni elementari nel loro succedersi normale: 1) consentimento; 2) dominazione; 3) convincimento; 4) sottomissione.

Lo psichiatra comincia con l'uniformarsi completamente allo stato emotivo e mentale del malato (metodo strenuamente sostenuto da Alfred Adler). Accetta il paziente così come egli è e osserva e coordina le sue condizioni. Questo comportamento implica consentimento.

Poi analizza e ricostruisce il quadro dell'intera personalità. Cerca di comprendere la personalità del suo ammalato e di dominarne i difetti e le anormalità nascoste. In questo caso egli padroneggia intellettualmente, quando si presentano, le difficoltà e la resistenza che impedivano la completa comprensione della personalità del paziente.

Poi persuade il suo ammalato a comportarsi in una maniera diversa, secondo un processo che chiaramente rivela il *convincimento.*

Infine rimuove le difficoltà che si presentano alla personalità del paziente e lo serve come desidera che sia servito. Questa ultima azione esprime la sottomissione la quale rappresenta il fine ultimo propostosi dallo psichiatra nell'intraprendere la cura. In tutto questo processo il consentimento rese possibile la dominazione e questa a sua volta, ha fornito la base per il convincimento, quest'ultimo, poi,

conseguì a sua volta il fine prefisso che era quello della sottomissione ai bisogni del paziente ed ai requisiti necessari per la sua guarigione.

Le emozioni che abbiamo discusse sono le più semplici ed elementari. Dominazione, sottomissione, consentimento e convincimento non si presentano mai nella realtà nelle loro quattro forme elementari. La dominazione, perfino nel combattimento, deve essere sempre unita al consentimento ed anche ad una certa quantità di sottomissione.

Noi dobbiamo conoscere gli elementi dell'emozione principalmente per determinare, in qualsiasi situazione, l'emozione elementare predominante. Dobbiamo conoscere anche qualche cosa della sua complessa struttura per comprendere le persone e scrivere di loro. Queste emozioni miste includono una stragrande varietà di stati emotivi. Essi sono sono chiamati: dolore, gioia, paura, ira, afflizione, amore, pietà, simpatia, ammirazione, odio, gelosia, ecc. Alcuni sono prevalentemente piacevoli poichè rappresentano combinazioni *armoniche* di elementi semplici. Le emozioni spiacevoli rappresentano sempre stati di conflitto fra due o più emozioni elementari. Gioia, amore, conforto, passione e ammirazione sono piacevoli. Dolore, paura, ira, afflizione, odio e gelosia sono spiacevoli.

Nel creare soggetti per lo schermo si usano emozioni piacevoli e spiacevoli. Le emozioni che rappresentano un conflitto interno del personaggio ritratto dovrebbero essere adoperate solamente in contrasto con le emozioni piacevoli. Per esempio l'uso della sola paura avrebbe un effetto così deleterio sul pubblico che assiste alla proiezione di un film dove solo questa emozione viene riprodotta, che il cinema sarebbe disertato dopo una rappresentazione. Un film, invece, che descrive nella prima parte il suo protagonista affetto da paura dovrebbe poi far incontrare costui con una fanciulla che gli insegni a vincere la paura e a dominare gli ostacoli che gli si oppongono. Alla fine il conflitto dovrebbe essere sottomesso completamente alle emozioni piacevoli, *dominio* e *amore* di effetto sul pubblico, con la conseguenza di assegnare un successo al film malgrado i precedenti contrasti.

Molti scrittori, specialmente giovani, che non hanno sperimentato il disagio causato dal conflitto delle emozioni, ritraggono troppe emozioni spiacevoli nei loro soggetti. Questi infatti descrivono orrori indicibili ed agonie emotive sofferte dai protagonisti principali, e sono, naturalmente, inaccettabili a causa della loro poco gradita influenza sul pubblico normale dei cinematografi.

Eroi e bruti dovrebbero sperimentare un conflitto di emozioni fin dall'inizio del soggetto. Gli eroi, tuttavia, dovrebbero superare alla fine questo conflitto. Inoltre in un soggetto per lo schermo il protagonista principale non deve mai sentire troppa paura, gelosia, odio od ira se non vuole perdere una volta per sempre la simpatia del pubblico. Le sue emozioni devono essere per la maggior parte contenute e piacevoli. D'altro canto nessuna combinazione di emozioni spiacevoli è eccessiva per il bruto. Egli può mostrare estrema paura, odio nascosto, crudeltà devastatrice, ira violenta ed il pubblico ne sarà deliziato. Perchè il bruto esiste solo per gli ostacoli che oppone all'eroe e che questi deve superare per giungere al successo.

I caratteri vanno descritti con raffinatezza. Il *cattivo*, generalmente dovrebbe avere un aspetto buono. Bisognerebbe che egli tenesse nascoste le sue emozioni spiacevoli rivelandole soltanto in quei momenti che si trova a solo col pubblico. I ruoli dei vecchi tempi del melodramma non sono molto cambiati nei riguardi della perversità del bruto. Quando gli si permette di mostrare troppe emozioni piacevoli egli frequentemente suscita nel pubblico maggior simpatia di quel che non faccia l'eroe stesso, rovinando in tal modo il soggetto cinematografico di media levatura.

Le normali emozioni piacevoli da intessere nella trama sono sempre complesse, e le più comuni, nella vita quotidiana, sono desiderio, soddisfazione, passione e cattura. Avidità o egoismo consistono fondamentalmente di desiderio e soddisfazione. Amore, sensualità o emozione erotica si compongono di passione e schiavitù, desiderio e soddisfazione sono composti di diverse combinazioni di dominazione e di consentimento. Passione e schiavitù sono varie combinazioni di sottomissione e convincimento.

Desiderio.

Il più semplice di tutti i desideri è quello che il bimbo sente per il cibo. Il corpo umano è una macchina meravigliosa designata a costringere il fanciullo a consentire con certe sostanze che noi chiamiamo cibi. Il meccanismo, per mezzo del quale questo consentimento viene dimostrato, non è necessario prenderlo in considerazione nella presente discussione. È sufficiente dire che quando il pungolo della fame incomincia a farsi sentire nello stomaco del bimbo egli non può pre-

stare attenzione ad alcuna altra cosa al mondo all'infuori del cibo. Nello stesso tempo desidera sopra ogni altra cosa di dominare il cibo afferrandolo ed inghiottendolo. Questo stimolo, infatti, rappresenta l'elemento emotivo del controllo nella componente risultante dalla dominazione e dal consentimento. L'infante è costretto a cedere nei riguardi del cibo e a non pensare più ad altro che non sia la ricerca di esso, mentre, nello stesso tempo desidera soprattutto dominare e possedere l'oggetto col quale è costretto a consentire. La simultanea miscela di dominazione e consentimento diretta verso lo stesso oggetto, il cibo, fornisce quella peculiare brama emotiva che noi chiamiamo *desiderio*.

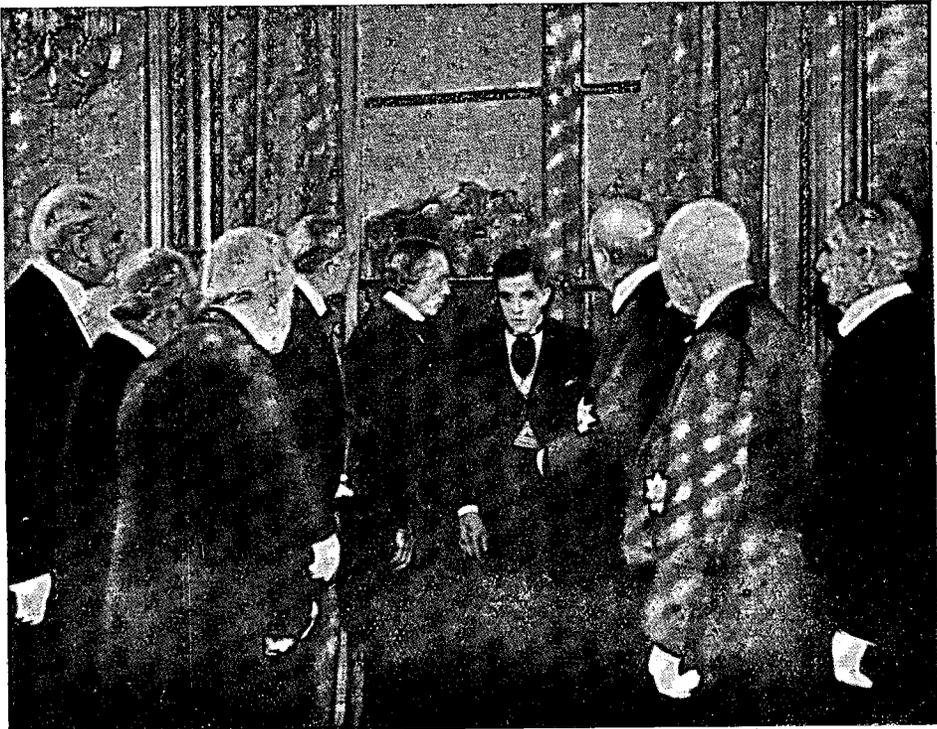
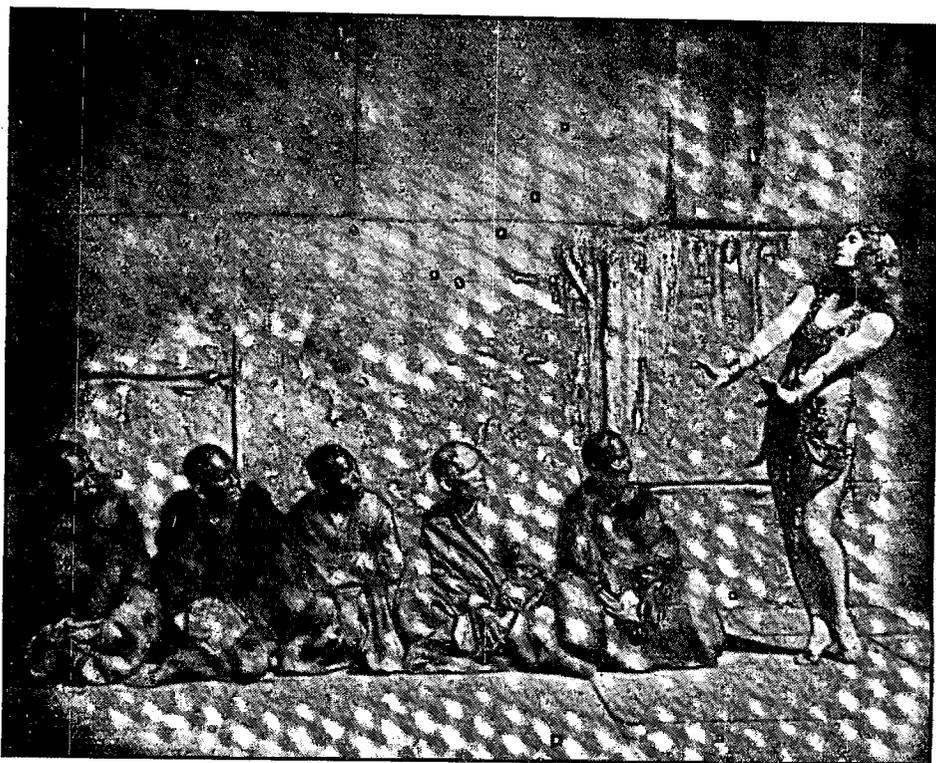
Il desiderio è la sorgente principale di tutte le emozioni umane. Presto nella vita impariamo a desiderare altre cose che non siano il semplice cibo e le bevande. Un bambino impara a desiderare i giocattoli, oggetti graziosi di varie specie, la luce del sole o la pioggia, stagni per poter far navigare le sue barchette, mucchi di sabbia per costruire castelli ed ogni sorta di svaghi. Più tardi nella vita lo stesso individuo estende sempre più i propri desideri. Le fanciulle imparano a desiderare gli abiti, i gioielli, i ricevimenti ed il possesso delle cose belle in genere.. Gli uomini maturi estendono i loro desideri ai lontani angoli della terra. Essi desiderano case, terre, panfili, oggetti rari e belli per le loro collezioni e, per farla breve, ogni cosa che sia possibile ottenere da un essere umano.

Il desiderio colloca la persona che lo prova completamente sotto il controllo dell'oggetto che desidera, mentre, nello stesso tempo essa si sforza in tutti i modi per dominare quest'oggetto che controlla la sua attenzione.

Uno dei più potenti elementi di ogni trama, sia romanzo, teatro o schermo, è dato dal desiderio. La protagonista può desiderare abiti, divertimenti, prestigio sociale. Il protagonista, automobili, titoli di studio o il controllo di grandi imprese industriali. Il pubblico comprende e prova sempre simpatia con ogni desiderio normale espresso dai protagonisti della trama.

SODDISFAZIONE.

La soddisfazione, come il desiderio, è composta di consentimento e dominazione; con il consentimento, cosa abbastanza curiosa, coesiste l'elemento di controllo. Se osservate un infante mentre si nutre col

Esperimenti effettuati per controllare le reazioni di taluni individui che assistono alla rappresentazione di episodi cinematografici. Respirazione, pressione del sangue e variazione della tensione muscolare misurate mentre i pazienti osservano lo schermo.

Reazioni ad un episodio di sottomissione: Ramon Novarro nel Principe studente *è forzato ad assumere le redini di un regno quando egli preferirebbe conservare il ruolo di principe studente.*

Reazioni ad un episodio di sottomissione: Gilda Gray in The Devil Dancer (La ballerina del demonio) *recita la parte di una ragazza prigioniera che esegue la danza di sottomissione al demonio.*

Scena usata per dimostrare il diverso modo di reagire dei biondi e dei bruni alle emozioni di convincimento.
Greta Garbo e John Gilbert in La carne e il diavolo. *La Garbo è bionda, John Gilbert bruno. Ognuno di loro tenterà di convincere l'altro nei vari episodi del film.*

poppatoio potete constatare facilmente il trapasso da una ingorda agitata attività, che esprime il desiderio, al quieto, calmo godimento dell'ultima poppata. Questa è la transizione normale dal desiderio alla soddisfazione.

Col crescere del soddisfacimento, il bimbo controlla sempre più le proprie attività. Una volta che il cibo è stato ingerito ed introdotto nell'apparato digerente esso stimola uno stragrande numero di centri nervosi del corpo e del cervello. Questi eccitamenti nervosi si rivelano con l'invio del superfluo della corrente sanguigna dal corpo in genere allo stomaco, e all'interno degli organi. Certamente tutto ciò non è che un provvedimento della natura per una adeguata utilizzazione del cibo. Tuttavia implica il più completo consentimento dell'individuo con una sostanza estranea, cosa che tutti possono sperimentare. Pensate voi stessi alla sensazione provata quando avete soddisfatto i primi forti stimoli della fame. Diventate geniali, espansivi e vi arrendete con relativa facilità ai suggerimenti dei vostri amici. Ridete di cuore alle spritosaggini che vi sarebbero sembrate molto melense prima di avere cominciato a mangiare. Il mondo degli affari conosce molto bene la tecnica di impinguare di cibo un cliente prima di tentare di vendergli un importante carico di merci. Le stesse merci che egli avrebbe rifiutato senza pensarci un secondo mentre era sotto il controllo della fame, le comprerà facilmente alla fine di un pranzo soddisfacente. Il cibo ingerito lo ha costretto ad un grande aumento del consentimento non solo con se stesso ma anche con tutti quelli che lo circondano.

L'elemento predominante nella soddisfazione viene espresso con un completo controllo del cibo che è stato ingerito. Il dominio si manifesta con la resistenza e la graduale eliminazione dei pungoli della fame che hanno in precedenza soggiogato lo stomaco. Col trasformarsi del desiderio in soddisfazione diminuisce il controllo che il cibo ancora non ingerito manteneva sopra l'individuo affamato. Quando la soddisfazione è completa il desiderio per il cibo non esiste più. Il controllo iniziale che questo aveva sopra la persona affamata è stato vinto. Lo stato emotivo che prova un individuo soddisfatto è quello di una certa fiducia in se stesso che spesso lo rende compiacente e sicuro di sè.

Il processo di soddisfacimento deve essere trattato con molta cura e finezza nel costruire le trame. Il passaggio dal desiderio alla soddisfazione bisogna che sia molto più drammatico nelle narrazioni che non nella vita reale per tener desta l'attenzione della media del pubblico.

Il desiderio va possibilmente soddisfatto solo all'ultimo momento in modo completo ed improvviso. Questo netto passaggio da un'emozione all'altra in forma di una naturale atmosfera emotiva è conosciuta col nome di « *dramma* »; senza di esso qualsiasi soggetto sarebbe molto poco apprezzato dai produttori.

L'epilogo di un film segue il punto culminante del finale ed è aggiunto per completare la soddisfazione di tutti i personaggi simpatici della trama. Supponete per esempio che il protagonista sia stato processato per assassinio e poi assolto. Seguendo questa trama occorre mostrare alla fine i risultati lieti del processo. La fanciulla amata dal protagonista è pronta a sposarlo. Il padre, che lo aveva cacciato di casa senza un soldo, chiede perdono al figlio. Il capo dell'azienda dove era impiegato e che aveva creduto nella colpevolezza del giovane ammette il suo errore e gli offre una posizione molto migliore. Questa appendice del film potrebbe essere chiamata l'*epilogo della soddisfazione.*

Per quanto i produttori non lo amino molto, abbiamo sperimentato che il pubblico medio gusta l'epilogo, quando non sia troppo lungo. Il pubblico ricava il massimo godimento da un soggetto che presenti fin da principio la possibilità di venire elaborato nello svolgimento per giungere alla soddisfazione nel finale.

Il film *The Love Trap* (*Trappola d'amore*) fu mostrato senza un epilogo soddisfacente ad un gruppo di 1000 studenti all'Università di California. Nel principio del film la ricca famiglia del giovane marito maltrattava la moglie, una giovane povera corista. Essi attaccavano la sua reputazione e tentavano di distruggere il matrimonio. Il punto culminante del film mostrava la completa disfatta che la famiglia subiva per parte della fanciulla; la quale non solo salva la sua reputazione ma riesce ad estirpare anche lo snobismo sociale della famiglia del marito. Il film, nella forma in cui venne allora presentato, finiva qui improvvisamente. Non era mostrato alcun epilogo. Il pubblico non sembrò soddisfatto di dover immaginare come la fanciulla gioiva del suo ritrovato prestigio sociale e come la famiglia malata di snobismo si umiliava dinanzi a lei. Esso desiderava vedere la soddisfazione finale della fanciulla riprodotta sullo schermo. È consigliabile, quindi, nello scrivere soggetti cinematografici raccogliere gli elementi della trama in una scena finale di soddisfazione, o per lo meno descrivere una soluzione definitiva che lasci in qualche modo appagato l'animo degli spettatori.

È necessario ricordare che una persona perfettamente soddisfatta non è, nell'opinione generale del pubblico, considerata molto attraente; essa sembra quasi non possedere gli attributi più specificamente umani. Ma per quanto il pubblico esiga sempre qualche soddisfazione per i personaggi dello schermo, preferisce che tale soddisfacimento venga scelto « cum grano salis ».

Nella vita reale la soddisfazione segue il desiderio ed è il compimento di ogni meta. Il pubblico, che ha esperimentato questa emozione la esige nelle trame dei soggetti cinematografici. Una soluzione definita di tutti questi problemi o difficoltà delle trame, piacevoli o spiacevoli, reca una certa gioia agli spettatori.

Una notevole eccezione a questa regola, comunque, si ha in un raro tipo di soggetto che non ha avuto mai successo sullo schermo. L'esempio ben appropriato di ciò è dato dal film di Frank R. Stockton's *The Lady or the Tiger.* Alla fine di questo soggetto l'eroe è trascinato sull'arena da un re tirannico. Vi sono due porte per uscire dall'arena una delle quali deve essere aperta dal protagonista. Dietro la prima porta vi è la donna che egli ama e dietro l'altra una tigre feroce. Il film finisce con il protagonista sull'arena e con la domanda: *La donna o la tigre, chi dei due?*

In questo caso il desiderio intellettuale per una soluzione è sostituito dalla più comune emozione della soddisfazione che richiede una soluzione definita. Il desiderio intellettuale dà risalto ai problemi nei lavori teatrali, nei cruciverba e nelle comuni storie di poliziotti. In ogni caso, comunque, la soddisfazione intellettuale per quanto prorogata è alla fine raggiunta. L'abile poliziotto risolve sempre il problema del delitto, non importa dopo quante avventure, alla fine della storia. E al cinema la completa soddisfazione, anche di desideri intellettuali, deve essere mostrata al termine di ogni film che voglia riscuotere successo.

Passione.

Ai tempi della letteratura psicologica nessuna differenza veniva fatta fra passione e schiavitù. Infatti nei racconti e negli altri lavori letterari delle epoche passate non solo i due aspetti dell'emozione erotica erano confusi ma entrambe le emozioni erano chiamate con denominazione completamente errata « emozione sessuale ».

Il « sesso » indica una differenza fisica fra due tipi di organismi: quello maschile e quello femminile. La denominazione « emozione sessuale » potrebbe appropriarsi adeguatamente soltanto ad un'emozione che avesse la sua origine nella differenza del sesso. Amore o emozione erotica, riguardo a questa particolarità, significa tutto l'opposto.

I due tipi della emozione erotica, passione e schiavitù, sono identici per qualità nelle persone di entrambi i sessi. È ridicolo supporre che la passione sentita da una donna sia sotto qualsiasi aspetto differente dalla passione provata da un uomo.

Il semplice fatto che all'eccitamento erotico provato da entrambi i sessi sia stata data un'identica denominazione, *emozione sessuale,* dimostra come si sia ritenuto che l'eccitamento emotivo provato sia identico tanto nell'uomo che nella donna.

Se. dunque passione e schiavitù, come desiderio e soddisfazione, sono emozioni sentite dai due sessi, esse non possono essere definite propriamente come *emozioni sessuali.*

La parola « erotico » deriva dal nome Eros, il dio greco dell'amore. In seguito alla nostra discussione, useremo il termine « emozione erotica » piuttosto che quello più comune ma errato di emozione *sessuale.*

In tutta la letteratura, antica e moderna, troviamo descrizioni di soggezione e schiavitù amorosa. In molti casi la donna è la persona inseguita e l'uomo quello che insegue. Vari scrittori hanno asserito che quando una donna fugge da un uomo ella sente una sorta di eccitamento erotico passivo mentre l'uomo avverte l'eccitamento attivo della cattura. Ma alcuni autori di maggiore introspezione intellettuale come George Bernard Shaw hanno osservato che la donna, malgrado fugga, è realmente la catturatrice, mentre l'uomo, che per molte ragioni è influenzato dall'attrattiva che esercita su di lui la fuga, rappresenta l'amante catturato. Questa analisi riproduce esattamente la situazione. La cattura erotica consiste in una forza distruttrice predominante che si esercita sopra una resistenza opposta. Essa si realizza mediante una irresistibile attrazione. La proverbiale tattica amorosa della donna, consistente nello sfuggire l'uomo che ama è semplicemente destinata ad aumentare le sue attrattive e renderla talmente irresistibile da costringere il suo amante ad abbandonare per lei tutti gli altri scopi della vita. L'amore è un'attrazione. La donna che fugge è come una calamita e l'amante che l'insegue una particella di ferro irresistibilmente attratta verso il magnete femminile.

Studi sperimentali hanno dimostrato che l'emozione erotica dell'uomo contiene un prevalente elemento di passione mentre l'eccitazione erotica della donna è anzitutto del tipo della cattura. La passione rappresenta l'aspetto della dedizione nell'emozione erotica. La cattura è l'aspetto attivo. Tenendo presente l'idea della calamita che attrae pensiamo alla cattura come allo sforzo conscio di attrazione del magnete dell'amore ed alla passione come al cedere del ferro per l'attrazione del magnete.

La passione è un'emozione complessa fatta di sottomissione e convincimento. Un uomo vede una bella ballerina. Egli si sente irresistibilmente eccitato ed attratto dalla sua grazia e dalle sue qualità fisiche. Nello stesso tempo desidera sottomettersi completamente a questa bella donna, gettarsi ai suoi piedi, obbedirla, possederla e renderla schiava della sua volontà. La prima serie di impulsi è tutta di sottomissione; l'altra di convincimento. Il maschio eccitato brama sia di sottomettere sia di convincere la ballerina e prova quel peculiare eccitamento che si chiama emozione erotica.

La sottomissione è il controllo che le donne belle hanno sempre esercitato sugli uomini. Gli uomini che hanno soggiaciuto alle attrattive erotiche delle donne sentono la passione con un predominante elemento di sottomissione. Il corpo della donna è per la sua stessa natura adatto a controllare le relazioni amorose, mentre quello dell'uomo è destinato a sottomettersi alla donna attraverso l'esperienza amorosa.

La passione va considerata prevalentemente come un'emozione maschile. Il suo ingrediente di controllo è formato dal desiderio di sottomettersi all'amante. La bramosia deve esser vinta, deve far sì cioè che l'amante *accetti* gli omaggi e i servizi dello schiavo d'amore. Tale carattere sorge da un certo predominio della sottomissione che controlla a sua volta quel complesso di sentimenti che formano la passione.

Per quanto risulta, la natura emotiva della passione non è stata mai rappresentata chiaramente nella letteratura.

La psicologia di intrecci e personaggi dominati dalla passione è stata quasi sempre confusa con la fase attiva dell'emozione erotica, cioè con l'atto della cattura. La protagonista ci viene mostrata come avente le direttive sopra il suo uomo che circuisce con ogni malizia amorosa conosciuta dalle figlie di Eva e lo irretisce col potere delle sue attrattive erotiche. Oppure ci viene presentata come asservita com-

pletamente alla volontà del suo signore e padrone, prostrata, in senso reale o immaginario, ai suoi piedi e come accettante la sua volontà erotica nella comune relazione amorosa. Questa confusione ha sciupato più di un buon soggetto.

Le donne ridono della concezione dell'amore come è concepito dagli scrittori che fanno dell'uomo un essere superiore alla donna negli affari del cuore. Specialmente durante l'età vittoriana le storie d'amore descrivevano l'eroina come una pianta di edera, una modesta violetta ed una dolce donna di casa ossequiente ai comandi del suo signore. Certo le donne che seguivano questa formula nella vita reale perdevano invariabilmente i loro mariti che erano invece conquistati da altre donne non ligie a tale formula. Questo però veniva considerato come un « malvezzo dei costumi ». Era uno di quei casi in cui l'ideale che la donna aveva dell'amore non trovava riscontro in un mondo governato dagli uomini. Il guaio consisteva nel fatto che parecchie donne non comprendevano il mondo come esso è invece. Ed allora la ballerina, la corista, la frequentatrice di locali notturni, vale a dire la donna nella veste femminile di catturatrice, chiunque essa fosse, conquistava il suo uomo e sapeva tenerselo.

Le donne sono superiori agli uomini nel potere erotico. Quando la donna abbandona tale influenza e cerca di trasformarsi in un pezzetto di ferro per essere attirata da quel poco di magnetismo amoroso che l'uomo possiede, la sua tattica fallisce miseramente. Gli uomini non si interessano molto ad esercitare il potere di cattura; presto se ne stancano. Quando una donna diventa un'edera rampicante e cerca di sottomettersi esclusivamente ad un uomo ella perde la sua influenza su di lui. Presto o tardi cederà alle grazie di qualche altra donna che continua ad esercitare il suo potere di cattura.

Tutti questi fatti illustrano la legge psicologica secondo la quale la passione è un'emozione prevalentemente maschile e la sottomissione nell'amore è propria dell'uomo e non della donna.

La nostra è un'età in cui non sono più di moda le fisime dell'epoca vittoriana. La fanciulla moderna si è liberata dalla solitudine e reclusione vittoriana. Ella ha ripudiato la sciocca formula dell'« edera rampicante » del secolo passato ed è spinta ad esercitare il suo potere catturativo sugli uomini francamente e liberamente, quando e come vuole. Per far questo ha trovato che è necessario guadagnarsi da sè la vita e competere con gli uomini nel campo economico. Ma scri-

vendo soggetti di ragazze moderne che si sono in tal modo emancipate dalla reclusione dei secoli precedenti, gli scrittori non dovrebbero dimenticare che l'istinto predominante femminile è ancora quello della cattura. La protagonista di un film che faccia dell'impiego l'unico scopo della sua vita non attrarrà molto il pubblico.

È eccellente idea quella di mostrare in un film moderno la protagonista che abbia successo in qualche occupazione indipendente. L'unica cosa che conta, tuttavia, consiste nel descrivere ciò che la fanciulla farà di tale successo dopo averlo conseguito, in una parola, il grado di cattura che ella eserciterà avendo il potere ed il comando a sua disposizione. Fate che le vostre protagoniste di soggetti per lo schermo siano delle giovani donne moderne. Rendetele consapevoli della verità che la donna è, e sempre sarà, colei che domina negli affari del cuore. Fate sì che esse conquistino il mondo od almeno una parte creandosi un buon tenore di vita. Poi mostrate come le loro conquiste economiche le mettano in grado di irretire l'uomo che si sono scelte.

Si può dire con sicurezza che nessun soggetto cinematografico che voglia riscuotere successo deve mancare di una base erotica. I due elementi emotivi della passione vanno descritti chiaramente. L'amante appassionata dovrebbe mostrare il desiderio di possedere e di esigere per sè l'attenzione e l'affezione del suo amante. In ciò consiste l'espressione del convincimento. Ma l'amante appassionata dovrebbe anche mostrare chiaramente di dare se stessa, il suo corpo e la sua anima, al servizio ed al controllo dell'uomo amato. È questa l'espressione della sottomissione. La saggia dosatura dei due tipi di azione, con il predominio della sottomissione, suscitano nel pubblico del cinema l'effetto emotivo della passione.

La pura passione sullo schermo non è nè censurabile nè può offendere il gusto di qualsiasi persona normale. Un eccellente esempio di tale effetto, debitamente descritto, può riscontrarsi nel film *The Pagan* in cui Ramon Novarro faceva da protagonista. L'effetto totale dell'appassionata adorazione di Novarro per la piccola meticcia era dolce, benefico e tuttavia attraente per la maggior parte del pubblico medio.

Il modo con il quale abbiamo contraddistinto fino ad ora la passione definendola una sensazione prevalentemente maschile non deve essere inteso nel senso che le donne non la avvertino nella vita reale.

Certamente anche esse la provano. La passione della donna è probabilmente molto più profonda e vigile di quella dell'uomo. Tuttavia la donna normale che riporta del successo in amore passa rapidamente dalla fase appassionata dell'esperienza amorosa all'atteggiamento di cattura. La passione della donna dovrebbe essere mostrata tale e quale come si manifesta nella vita reale all'inizio di una relazione d'amore. Può durare per tutto l'episodio ma diventa senz'altro subordinata alla cattura.

Con parole povere, quando una giovane fanciulla prende una cotta per l'insegnante o per qualche bel giovanotto essa sperimenta una passione pura. Per il momento non pensa neppure di controllare in qualche modo l'oggetto della sua appassionata adorazione. Non pensa neppure che il bell'insegnante o il giovane collegiale debba cedere verso di lei contraccambiando la sua adorazione. Se l'oggetto dell'innamoramento è qualche studente ella farà di tutto per mettersi in mostra e trovarsi sul suo cammino ad ogni occasione. La reazione di disgusto e di noia del ragazzo a queste dimostrazioni è una completa dimostrazione del fallimento della tecnica amorosa delle fanciulle nelle relazioni fra i due sessi.

La fanciulla adolescente prova gli stessi sentimenti appassionati perchè il suo corpo è appena all'inizio della capacità amorosa. Insomma ella è cresciuta fino a raggiungere il primo gradino dell'emozione erotica. Un anno o due più tardi troviamo che nelle sue « cotte » impiega attacchi egualmente violenti di *catturazione;* comincia a conquistare i giovani per mezzo delle attrattive personali. Se ella sente una data passione per un certo uomo, inizia immediatamente una speciale campagna con femminile ingegnosità per catturare e controllare la di lui attenzione. In breve, giunte a questo stadio, le fanciulle sono passate al secondo e culminante sviluppo dell'amore. Esse ormai sono capaci sia di passione che di cattura. Fedeli alla loro natura femminile seguono prontamente ogni attacco di passione con un più grande e più prolungato periodo inteso a catturare il giovane amato.

Nel descrivere le relazioni amorose di donne più attempate si dovrebbero conservare le stesse sequenze della passione e della cattura. La passione che una donna sente per l'uomo del cuore deve predominare solo nel momento in cui è innamorata. La sua passione continua poi in forma segreta, ma non per questo con meno sincera at-

tenzione per la felicità ed il benessere dell'uomo amato. Per quanto concerne la relazione amorosa della donna, la sua passione deve essere sempre subordinata alla cattura che essa esercita se si vuole che l'episodio d'amore descritto risulti eccitante, colorito e stimolante per il pubblico dello schermo.

Quando l'amante è un uomo la passione si presenta per prima cosa così come accade per la donna. Ma la fase della passione è prolungatissima. Il corteggiamento, il grando sforzo di riuscire per amore della donna, la fedele obbedienza ai comandi di lei, ed il processo della lotta appassionata per conquistarne il favore amoroso è convenzionalmente prolungato per tutta l'intera storia con soltanto una brevissima parentesi di cattura quando la donna finalmente si getta nelle sue braccia. Il finale lieto di ogni storia d'amore rappresenta una completa e reciproca cattura fra due amanti fortunati. Anche nell'abbraccio finale il predominio del potere è mantenuto dalla donna come si può constatare nei film di Greta Garbo che rappresenta il magnete irresistibile di attrazione dell'amante, John Gilbert. Relazioni amorose di tal genere hanno resa celebre non solo la coppia degli amanti menzionati ma innumerevoli attrici dai giorni di Theda Bara fino alle moderne Joan Crawford e Clara Bow.

Esperimenti hanno dimostrato che donne e uomini del pubblico sentono una viva simpatia, in tali scene, per la passione dell'amante uomo quando essa soggiace irresistibilmente al magnetismo dell'amore della donna.

Cattura.

La definizione generale della cattura è la seguente: « imprigionare per mezzo delle attrattive »; ciò descrive adeguatamente il processo della cattura amorosa o l'emozione che accompagna la schiavitù erotica di un individuo verso un altro. La cattura, come è sperimentata dagli uomini, è un'emozione mista in cui predomina l'elemento del dominio. Nella sua forma più pura, comunque, essa è caratteristica femminile.

Vi siete mai domandati perchè il corpo e la personalità di una donna dovrebbero essere capaci di controllare un uomo così completamente suscitando in lui una passione che lo costringe ad arrendersi?

Ed avete mai considerato la differenza fra il potere dell'amore ed il potere della forza? Gli schiavi negri dell'America nei tempi passati e gli schiavi greci e romani in quelli antichi erano controllati con la forza così come i prigionieri od altra gente legalmente costretta a lavorare per i padroni che la comandano. La loro reazione emotiva è quella del consentimento. Essi lavorano per evitare una sofferenza insopportabile che altrimenti verrebbe loro inflitta. Sono schiavi di un lavoro coatto.

Il potere erotico è precisamente di natura opposta. L'unico modo con cui una persona può esercitarlo su di un'altra è di offrirle un piacere maggiore, malgrado la sua sottomissione, di quello che potrebbe provare in qualsiasi altro modo. La donna esercita questo tipo di potere che fa parte della sua stessa natura. Il suo corpo e la sua personalità affrono all'uomo un piacere ancora più grande di quello che egli potrebbe ottenere con qualsiasi altro esperimento. Quindi l'uomo cede volontariamente alle attrattive ed al controllo della donna e cerca in tal modo di essere catturato. Questo processo di sottomissione ad una catturatrice è per di più accompagnato, come abbiamo visto, dalla passione erotica.

Il procedimento per catturare e conquistare un uomo mediante il controllo erotico è piacevole di per se stesso, per colei che lo esegue, in quanto sente l'emozione di tale cattura. Per conquistare un uomo mediante l'offerta dell'amore è necessario il convincimento. Egli deve essere convinto che il piacere che può offrirgli la donna è maggiore della sua abilità per ottenerlo in qualche altro modo. L'emozione di convincimento attivo da parte della donna è quindi il principale elemento della cattura. Ma la donna pur sentendo eccitamento erotico nel catturare un uomo, deve anche desiderare di essere a sua volta controllata dal *prigioniero*. La donna deve provare un irresistibile bisogno di conquistare un certo uomo e di esercitare su di lui il suo potere di convincimento. Questa è una delle forme della sottomissione. Essa decide di convincerlo e nello stesso tempo si sente costretta a sottomettersi all'attrazione che emana da lui. Il risultato della combinazione di convincimento e sottomissione è ciò che dà carattere erotico a questo complesso emozionale.

Nell'emozione dunque noi troviamo che il convincimento è il fattore più attivo e impellente poichè costituisce l'elemento di controllo della cattura.

Ecco uno degli esempi più vecchi della tecnica impiegata dalle donne per sedurre, una delle primitive forme di civetteria. Una fanciulla fugge via dinanzi ad un uomo destando con questo atto l'impressione di essere più debole del suo inseguitore. Tuttavia fa in modo da non essere afferrata, pur mantenendoglisi sempre vicino. Questo significa in effetti che è lei che possiede la forza maggiore. Quanto più a lungo l'uomo l'insegue e quanto maggiore è il successo con cui la donna lo elude, tanto più appassionato diventa l'inseguitore.

Nel momento in cui la donna si arrende, si confessa più debole dell'uomo. L'attrazione magnetica di lui si è dimostrata maggiore. Quando ciò accade la donna prova una passione elementare di autosottomissione e l'uomo un'emozione che è il risultato di cattura unita a dominio. Ogni donna sa che questo momento è molto breve. L'uomo non è fatto per sentire a lungo la cattura così come la donna non può provare passione per un uomo per un tempo molto lungo.

Quindi l'unico modo in cui queste emozioni possono essere protratte è, per la donna, quello di ritardare il momento della cattura. In tal modo essa rimane superiore all'uomo nella loro reciproca partita d'amore ed entrambi sono eccitati e felici. Le donne moderne incominciano a scoprire che questo processo per sfuggire alla cattura è molto utile anche nella vita coniugale.

Altre forme di cattura fra individui di sesso opposto possono essere mostrate sullo schermo per mezzo di situazioni sociali in cui la donna rifiuta i suoi favori all'uomo che l'ama, a dispetto delle appassionate richieste di quest'ultimo che vuol diventarne il favorito. In questa situazione è di nuovo la donna che esprime la sua superiorità nell'amore.

Esiste anche una lotta fisica più semplice fra i membri dello stesso sesso o di sesso opposto. È quella della cattura materiale come si può osservare nella vita quotidiana. Un uomo che scherzando sulla spiaggia cerca di gettare una fanciulla in mare. L'aspetto della lotta è nascosto dalla maschera dello scherzo che in questo caso rappresenta un'altra forma di dominazione.

Lo scrittore deve ricordare costantemente che mentre la dominazione espressa da una persona verso un'altra è socialmente accettabile come forma di comportamento umano, la lotta naturale di cattura erotica fra uomini e donne è socialmente inammissibile secondo i dettami della civiltà moderna. Quindi ogni uso di lotta per cattura nei sog-

getti cinematografici moderni, deve essere mascherata con l'aggiunta di alcune espressioni emotive più normali.

Studi su ambienti collegiali hanno dimostrato che un certo senso di cattura è normalmente sentito nelle lotte fisiche fra individui dello stesso sesso. In parecchi collegi esiste una specie di assoggettamento dei nuovi venuti verso gli anziani. Generalmente ai giovani è dato il modo di poter lottare contro i più anziani e di evitare in parte, se hanno successo nella lotta, la sottomissione che altrimenti ne risulterebbe. In un collegio vi era l'usanza fra anziani e nuovi venuti di impedirsi a vicenda di prendere i pasti al refettorio. Essi cercavano di catturare fisicamente i loro rivali legandoli e tenendoli segregati fino a che il pranzo non fosse finito.

Nello scrivere soggetti cinematografici, battaglie fisiche di questo genere possono essere usate quando l'elemento della cattura è sufficientemente mascherato da qualche usanza come quella in vigore nei collegi o fra le reclute militari ecc. La catturazione erotica è una delle emozioni più intensamente piacevoli fra le esperienze umane e film che suscitano un sufficiente quantitativo di questa emozione nel pubblico hanno sempre un gran successo di cassetta.

I film che hanno riportato maggiore e minor successo, sono stati oggetto di studio per quattro anni consecutivi da parte di una casa cinematografica col proposito di indagare le cause del loro successo o del loro fallimento. Tale studio ha dimostrato, abbastanza sorprendentemente, che la cattura, mascherata in molte guise, costituiva la predominante attrattiva in più del novanta per cento dei film che avevano riportato successo e che questa attrattiva era quasi totalmente assente nei film non riusciti.

Uno dei film più popolari *The Hunchback of Notre Dame* è stato girato due volte per lo schermo e sempre con grande successo. La sua attrattiva principale non è che una cattura mascherata. Il gobbo è condannato ad una punizione pubblica in una piazza di Parigi dinanzi alla folla. Esso viene legato su una piattaforma rotante, denudato fino al petto e frustato dinanzi alla plebaglia. Poi la graziosa giovane eroina del romanzo è similmente esibita al pubblico. Vestita soltanto di una camicia, con le mani legate dietro la schiena ella si avanza su di un carro verso la cattedrale. Viene fatta inginocchiare sui gradini della chiesa, sempre legata, ed è condannata e punita per stregoneria. Però infine la salva il gobbo che la trasporta in cima alla cattedrale.

Il tema di esibizione e punizione pubblica fa sorgere nell'animo degli spettatori una forte emozione di cattura mascherata. Senza dubbio questo è l'elemento principale che ha creato il successó di *The Hunchback of Notre Dame* ed altri film che hanno avuto un successo simile, per esempio, *A Daughter of Neptune*. Quest'ultimo soggetto cinematografico unisce gli elementi della cattura, in scene che mostrano una fanciulla schiava e la crudeltà di un re tiranno. Con la liberazione della fanciulla si consegue l'entusiastica approvazione del pubblico.

ESPRESSIONI DI EMOZIONI COMPOSTE

L'unico mezzo per comprendere il modo in cui si manifestano le emozioni composte è di conoscere il processo che accompagna il sorgere degli elementi di ciascuna. Le espressioni appropriate di due o più emozioni elementari sono combinate in vari modi dando luogo a diversi risultati. Di queste combinazioni certamente ne esistono molto più di quelle che non possono qui essere descritte.

Nel seguente schema cercheremo di riportare esempi chiari della vita quotidiana che pertanto devono essere familiari agli scrittori di soggetti cinematografici. Essi contengono il materiale grezzo per situazioni drammatiche.

DESIDERIO

A) *Reazione forte.*

I) Esempi:

a) Questa emozione è composta di consentimento e dominazione. Si tratta di un'emozione attiva, aggressiva, eppure controllata, avente come proposito finale dell'azione il dominio sopra l'oggetto desiderato. Supponete che un bimbo desideri un fiore posto in un vaso a qualche distanza da lui. Per prima cosa notiamo che l'attenzione del fanciullo si rivolge al fiore. Egli lo guarda e forse lo indica con la manina. Questo movimento palesa la sua attitudine di consentimento con l'oggetto. Il fiore controlla il bimbo. Presto il bimbo comincia ad avvicinarglisi strisciando sulle mani ed i piedi. Raggiunge il tavolinetto sopra il quale vi è il vaso di fiori, si alza in piedi, poi afferra il vaso e lo rovescia, il

fiore cade ed il bimbo lo sventola vittorioso nella manina. Tutti questi movimenti sono espressione particolare di *dominio.* Il bimbo cerca di controllare il fiore e finalmente vi riesce.

Malgrado la seconda serie di movimenti noi dobbiamo ricordarci che il controllo del fiore sopra il bimbo persiste. La sua attenzione non si disvia. Egli rifiuta giocattoli e perfino dolciumi che possano distrarlo. Tutta la sua mente ed il suo corpo sono sotto il dominio dell'attrazione esercitata dal fiore. Così, attraverso le azioni descritte consentimento e dominazione sono continuamente espresse.

b) Osserviamo una fanciulla adolescente fissare con attenzione le pagine di una rivista di mode. Ella ha visto il disegno di un modello che ritiene le procurerebbe l'ammirazione di tutte le altre fanciulle. Per il momento non si occupa più dei suoi doveri e delle sue faccende; con la rivista in mano va a consultare la madre, pregandola di farle avere il modello per confezionarsi un abito.

Tali azioni sono proprie della dominazione, il cui fine ultimo è di possedere l'oggetto desiderato. Supponiamo che la madre rifiuti di farle il vestito. Questo soggioga sempre la mente della fanciulla, ella lo desidera ancora, e decide di sacrificare il suo tempo libero e di confezionarlo da sè. Le azioni descritte esprimono il suo consentimento verso l'oggetto desiderato. Eventualmente la fanciulla si procura il materiale e si fa l'abito secondo il modello che desidera. In fine l'abito è ultimato ed ella lo indossa. Questo comportamento esprime il dominio che progredisce gradualmente verso il successo.

Malgrado tali espressioni di desiderio possiamo notare che il consentimento con l'oggetto è sentito nel suo grado più alto all'inizio dell'emozione. Il consentimento è poi gradualmente rimpiazzato dalla dominazione fino a che in ultimo questa si trova quasi isolata nell'espressione emotiva dell'individuo. Azioni che esprimono un desiderio che progredisce normalmente verso la soddisfazione devono, quindi, mostrare questa transizione graduale che va dal consentimento, congiunto in principio a scarsa dominazione, fino ad arrivare alla dominazione unita a poco consentimento.

c) Un produttore cinematografico legge nella rivista *Variety* del primo successo del film di un concorrente, intitolato *Girls and Gods*. Egli immediatamente sente il desiderio di ottenere un successo simile. Questo desiderio si esprime come segue:

Per prima cosa il produttore preme un campanello sopra la sua scrivania. Entra una stenografa. Le ordina di convocare il soggettista. Parla a lungo con lui invitandolo a scrivere un soggetto il più possibilmente simile a quello di *Girls and Gods*. Insiste affinchè la sua idea venga realizzata con rapidità. Poi comincia una lunga serie di azioni da parte del produttore che possono durare senza interruzione parecchi mesi. Chiama a raccolta scrittori, firma contratti con registi e produttori, consulta critici, attori e tecnici. Si mette in comunicazione con i suoi agenti di vendita e con quelli pubblicitari. Alla fine il film è pronto per la programmazione. Il produttore organizza una « prima » stupenda e fa degli sforzi personali per indurre tutte le celebrità dello schermo a parteciparvi. Egli spende delle grandi somme di denaro per avvisi pubblicitari ed inserzioni. La serata della prima ha un grande successo. Gli incassi che il film riscuote in tutto il paese sono cospicui. Il desiderio è stato appagato.

Ogni azione ed ogni espressione facciale attraverso tutta questa serie di atti, i quali mostrano ardore, aggressività ed un'azione prestabilita intesa a raggiungere l'oggetto desiderato, esprime entrambi gli elementi dell'emozione e del desiderio.

II) Espressioni fisionomiche.

Nella combinazione delle espressioni fisiologiche del desiderio i sintomi somatici del dominio prevalgono, sebbene modificati in via decrescente, su quelli somatici del consentimento.

B) Reazione raffinata.

I) Esempi:

a) Le espressioni facciali mostrano ardore, desiderio, ricerca volontaria dell'oggetto desiderato e direzione involontaria dell'attenzione verso l'oggetto desiderato. Tutto ciò costituisce l'insieme delle più sottili espressioni del desiderio. Le espressioni di rimpianto, invidia e disappunto nel vedere un'altra persona in possesso dell'oggetto desiderato costituiscono le espressioni indirette del desiderio complicate da qualche elemento emotivo estraneo. Piccoli movimenti della mano o

del corpo verso l'oggetto desiderato o improvvisa mancanza di interesse per le altre cose quando si è vicini all'oggetto desiderato esprimono l'emozione.

II) Espressioni fisiologiche.

Qui ricorre lo stesso tipo di dominazione e consentimento già descritto come espressione fisiologica di questi elementi. La dominazione qualche volta predomina, per quanto venga intensamente modificata da trasformazioni del consentimento.

SODDISFAZIONE

La soddisfazione consiste, come noi abbiamo già notato, in una miscela di consentimento e dominazione, con consentimento più attivo e dominazione più passiva che nell'emozione del desiderio. Il bimbo è riuscito ad impadronirsi del fiore e lo sventola con la manina un momento o due. Forse se lo appressa alla faccia o se lo mette in bocca. Egli può anche schiacciarlo con una mano e sfogliarne alcuni petali; gradualmente la sua attenzione per il fiore diminuisce; la stretta della mano si rallenta; eventualmente il fiore cade ed egli rivolge la sua attenzione e la sua attività verso qualche altra cosa.

Nell'attimo in cui il bimbo lascia cadere il fiore la sua soddisfazione ha raggiunto il massimo e, quindi, incomincia ad essere rimpiazzata da altre reazioni emotive. Nell'espressione di soddisfazione del bimbo noi possiamo chiaramente rintracciare azioni di consentimento e di dominazione combinate fra di loro. In questo caso, comunque, la dominazione è più forte ed è gradualmente rimpiazzata dal consentimento. Il bimbo, quando afferra il fiore per la prima volta, esprime la dominazione con movimenti violenti del braccio, muovendolo avanti ed indietro e battendolo contro il tavolo o il pavimento. Il fiore attrae la sua attenzione ed il suo interesse, ma comunque egli si trova ancora all'apogeo della dominazione trionfante. Gradualmente il fiore stesso occupa sempre più le azioni del bimbo. Egli smette di sventolarlo con la manina, tenta di odorarlo o se lo schiaccia sul visino aumentando così le sensazioni prodotte dall'oggetto. Lo stringe, lo schiaccia e forse lo contempla gravemente ed inattivamente dopo aver esaurito tutte le esperienze possibili. In tali condizioni egli esprime com-

Alida Valli del C. S. C.

Carla del Poggio del C. S. C.

pleto consentimento e anche un piccolo quantitativo di dominazione passiva.

Considerando l'intera serie di emozioni che vanno dal desiderio alla soddisfazione troviamo che esse iniziano col desiderio, in cui è compreso un gran quantitativo di consentimento, che viene rimpiazzato un po' per volta dalla dominazione. Quando si è raggiunto il culmine della dominazione sopra l'oggetto bramato l'emozione del desiderio comincia a trasformarsi in emozione di soddisfazione. In questo modo l'emozione di dominio decresce ed è gradualmente rimpiazzata dal consentimento.

La qualità emotiva ed espressiva della soddisfazione è principalmente distinta da quella del desiderio dal fatto che la dominazione cresce col desiderio mentre il consentimento cresce per mezzo dell'emozione della soddisfazione.

A) *Reazione forte.*

I) Esempi:

a) Il proprietario di una fattoria del West ritornando dai campi dopo una giornata di duro lavoro, divora un pasto enorme. Durante l'ultima parte del suo desinare egli mangia sempre più lentamente, sceglie il cibo con maggior cura e finalmente siede passivamente, con gli occhi semichiusi. In pochi minuti è profondamente addormentato. Il consentimento ha trionfato e la soddisfazione è stata espressa fino all'ultimo grado.

b) Una donna compra un cappello nuovo. Il cappello arriva ed essa se lo prova. Il suo colore non si addice all'abito che indossa ed allora lo cambia. Poi si guarda nello specchio per qualche momento. Tenta di ricordare se possiede qualche gioiello che faccia risaltare ancora di più l'effetto del cappello e cerca una collana che sa di possedere. Alla fine la trova e la mette. Poi si guarda di nuovo per quindici o venti minuti davanti allo specchio rimirandosi in svariati atteggiamenti. È soddisfatta e si guarda passivamente allo specchio per un minuto o due senza più aggiustarsi. Questo è il momento culminante della soddisfazione in cui il consentimento quasi sempre scaccia la dominazione.

c) Un collezionista acquista un nuovo quadro. Egli ordina che venga appeso sotto una luce particolare, fa qualche passo indietro e lo

guarda da ogni punto di vista con gli occhi aperti, semichiusi e quasi chiusi. Poi dispone che il quadro sia staccato ed appeso di nuovo in una posizione leggermente diversa. Alla fine se ne sta dinanzi al suo nuovo tesoro d'arte, perduto in una contemplazione passiva della pittura per diverse ore. Questo rappresenta l'estremo sviluppo dell'espressione di soddisfazione artistica.

II) Espressioni fisiologiche:

a) Espressioni facciali passive di compiacimento, posizioni indolenti del corpo, come lo sdraiarsi su una poltrona con i muscoli rilasciati, o l'adagiarsi pigramente su di un'amaca o su un divano. Piccoli gesti di fiducia in se stesso come il condiscendere accennando con la mano o con la testa per dare l'approvazione od il permesso di fare qualche cosa.

b) Semplice espressione fisica che segue la consumazione dei pasti; i sintomi fisici della dominazione non sono mai interamente rimpiazzati da quelli del consentimento. Dopo aver ingerito un pasto abbondante la pressione sistolica del sangue può diminuire di 10 o 20 millimetri, ma il suo livello finale è ancora considerevolmente più alto di quello dimostrato durante periodi di inattività prima che fossero incominciati gli stimoli della fame. Saliva e succo gastrico continuano a scorrere abbondantemente per venti minuti e più, dopo che il cibo è stato ingerito e il processo della digestione continua estremamente attivo per una mezz'ora dopo il pasto. Questo flusso di succhi gastrici ed aumento delle attività digestive devono considerarsi come sintomi fisici della soddisfazione.

PASSIONE

La passione riunisce in sè la sottomissione e il consentimento, con la sottomissione in linea ascendente. Possiamo prendere l'esempio di un giovane che vada a vedere una rivista di Ziegfeld. La piccola biondina che si trova all'estremità della prima fila delle ballerine lo interessa in modo particolare. Egli comincia a sentirsi eccitato, e sembra irresistibilmente attratto verso di lei e tenta a sua volta di richiamare l'attenzione della ragazza durante la scena in cui le ballerine gettano al pubblico dei palloni, che questo a sua volta rinvia loro. Non riuscendo a carpire la sua attenzione in tal modo, nell'intervallo abbandona il proprio posto e si aggira nei pressi della porta del palcoscenico; manda

il suo biglietto da visita, su cui ha scritto qualche cosa, alla ragazza. Nessun risultato. Durante il secondo atto il giovane è più eccitato di prima e fa in modo di essere veduto. A un certo punto crede che ella gli abbia sorriso. Esce dal teatro e le invia dei fiori, con un biglietto in cui la prega di andare a cena con lui dopo lo spettacolo. Questa maniera di comportarsi va avanti forse per parecchie settimane fino a che finalmente la fanciulla acconsente ad incontrarlo. Durante tutto il periodo che va dalla prima volta che ha veduto la ragazza al suo primo incontro con lei, la passione del giovane è aumentata considerevolmente ed egli dedica sempre più tempo ed attenzione allo scopo di indurla ad un incontro.

Durante il progresso della relazione noi scorgiamo azioni che esprimono sia convincimento che sottomissione (la sottomissione va gradualmente crescendo e rimpiazza il convincimento). Il controllo della ragazza sulle azioni di lui, quando lo ha attirato per la prima volta, è stato molto leggero. Egli forse le sorrideva e parlava della sua bellezza con gli amici. Ma, soprattutto, il giovane sentiva di trovarsi nella possibilità di controllare la fanciulla. Essa era una artista del palcoscenico il cui compito consisteva nel danzare e divertire. In queste circostanze gli uomini si sentono superiori alle coriste, dato che per il momento controllano le azioni delle fanciulle molto più che queste non facciano verso di loro. Quando tuttavia un uomo tenta di applicare in particolare su una ragazza questa sua superiorità generale egli trova che i loro rapporti cominciano ad essere invertiti. Dei due è la fanciulla che acquista maggior potere di controllo. Le azioni dell'uomo sono sempre più dominate dalla sua sottomissione verso la fanciulla e questa diventa sempre meno soggetta ai suoi comandi mentre si rende consapevole della sua attrattiva. Eventualmente se la risposta appassionata è mandata per le lunghe l'uomo sentirà la volontà di gettare se stesso e tutto ciò che ha, ai piedi della fanciulla. In tale stadio la sottomissione ha raggiunto il suo grado massimo ed il convincimento è diminuito al punto quasi da sparire del tutto nel comportamento dell'uomo. È il periodo culminante della passione.

A) Reazione forte.

I) Esempi:

a) Re Luigi XV di Francia durante la sua prima infatuazione per la Du Barry, consacrava sempre più il suo tempo e le sue atten-

zioni per la bella innamorata. Al punto culminante della infatuazione si dice che egli trascurasse gli affari di Stato della massima importanza per trovarsi insieme all'amante.

b) Una fanciulla novizia di un collegio sente ammirazione per una anziana della stessa scuola. Gradualmente comincia ad imitarla nello stile di vestirsi, di pettinarsi ed anche nella calligrafia. Se questa ultima è molto studiosa anche l'altra prenderà interesse attivo negli studi. In tale processo noi notiamo facilmente come le varie espressioni di sottomissione vadano aumentando e rimpiazzino il convincimento.

B) Comportamento raffinato.

I) Esempi:

a) Una classica descrizione di passione raffinata è contenuta nel *Secondo frammento saffico*. Quella che Saffo fa del proprio corpo è notevolmente accurata dal punto di vista fisiologico.

« Perchè quando io ti scorgo non sono più capace di articolare una parola, la mia lingua è paralizzata ed un fuoco sottile scorre sotto la mia pelle, i miei occhi non vedono, le mie orecchie non sentono, il sudore imperla la mia fronte ed un tremito scuote tutto il mio corpo. Impallidisco come una morta e mi sento prossima alla follia ».

II) Espressioni fisiologiche:

a) L'abbassare degli occhi, il reclinare della testa, il voltare la faccia, il rossore o il pallore improvviso del volto possono essere considerate espressioni comuni della passione femminile e della passione degli adolescenti di ambo i sessi. Qualsiasi atteggiamento o attitudine fisica di modestia dovrebbe essere inclusa in questo gruppo.

b) La passione maschile degli adulti il più spesso viene espressa con attitudini e gesti di abbandono o con espressioni di desiderio degli occhi e della faccia. Il voltare la testa per guardare una donna in modo inoffensivo è realmente un'espressione minore o raffinata di quella di passione. Nella civiltà orientale alle fanciulle schiave si insegna a camminare sempre sulla punta dei piedi, con le teste reclinate, con lo sguardo fisso a terra, e con le mani lungo i fianchi in una data posizione prescritta.

a) In un caso ha richiamato recentemente la nostra attenzione una giovane donna moderna che, incontrando per la prima volta un bell'uomo, riferiva di aver provato quasi identicamente le sensazioni

fisiche della passione descritte da Saffo circa 600 anni prima di Cristo. Per quanto ci consta questa giovane signora non aveva mai letto Saffo.

Sedendo a pranzo con l'uomo la ragazza sentiva la sua bocca così arida da bere cinque o sei bicchieri d'acqua. Ella non aveva alcun appetito o tolleranza per il cibo; la vista e l'odore dello stesso le facevano venire la nausea. Questa interferenza fra passione ed appetito, per quanto riguarda i sintomi somatici, risulta dal fatto che la passione (come la sottomissione) si esprime prevalentemente con eccitamento nervoso e con invio del sangue agli organi genitali esterni. Tale reazione del sistema nervoso centrale tende ad inibire ogni attività nei nervi e negli organi che concernono la digestione.

CATTURA

Come la passione, la cattura è un misto di sottomissione e convincimento. La cattura, comunque, incomincia con la sottomissione in controllo e gradualmente mostra un aumento del convincimento alle spese della sottomissione.

A) Reazione forte.

I) Esempio:

a) Prendiamo il caso di Cleopatra e di Marco Antonio al punto in cui noi l'abbiamo lasciato durante la nostra discussione sulla sottomissione. Cleopatra, come abbiamo veduto, cambiò il suo stile e le sue maniere in modo radicale, quale espressione della sua sottomissione a Marco Antonio. Da quanto possiamo giudicare attraverso le lettere di Cicerone e le altre fonti contemporanee, l'inizio della relazione di Cleopatra con Antonio nasce da una forte passione destata durante un casuale incontro di alcuni anni prima. Da quel giorno Cleopatra divenne sempre più importante per la vita di Antonio. Ella gli offriva delle lussuose e stravaganti feste notturne al chiaro di luna in Egitto. Lo stimolava con vini rari, i suoi propri costumi per quanto succinti erano meraviglie di bellezza e di originalità. Allestiva banchetti sui propri vascelli reali sul fiume Nilo, con tappeti di petali di rose dello spessore di un palmo; insomma andava incontro con ogni mezzo ai gusti ed alle abitudini di Antonio. Un po' per volta la donna ren-

deva schiavo il suo amante. Antonio le chiedeva il suo consiglio in ogni questione e gradualmente egli abbandonò i suoi amici romani per far parte degli amici della bella regina egiziana. Ciò continuò fino a che Cleopatra potè dominare Antonio completamente. Lo attrasse tanto col suo corpo e con la sua personalità al punto che egli non si sentiva felice se non in sua presenza. Infine la regina lo persuase a condurre le sue campagne militari ed a ripudiare la moglie Ottavia, e quindi ancora a prenderla con sè nella guerra che aveva luogo in Asia Minore. Durante tutta la campagna ella rimase nella tenda di lui a dispetto delle preghiere e delle minacce degli ufficiali romani amici di Antonio, che facevano il possibile per rompere la sua relazione con Cleopatra. All'epoca della battaglia di Actium Cleopatra abbandonò l'amante e ritornò in Egitto con la propria nave. Antonio apprese che essa lo aveva abbandonato nel mezzo della battaglia. A dispetto della sua diserzione di fronte al pericolo, Cleopatra controllava ancora l'animo di Marco Antonio che infatti immediatamente la seguì. Giunse in Egitto e pensò ancora una volta a vivere con lei. La famosa ammaliatrice in quell'epoca tuttavia si era stancata del suo amante romano e rifiutò di vederlo. Sotto la pressione militare e la disfatta Antonio si ritirò in una fortezza in Egitto, la più vicina a Cleopatra. Quando tutto fu perduto Antonio si uccise con la propria spada, fedele all'usanza romana. Ma la località che egli scelse per questo atto finale di espiazione è significativa. Fu sotto ad una finestra dell'appartamento di Cleopatra dove essa si era ritirata come estremo rifugio contro gli invasori. La tradizione vuole che Antonio, col sangue che gli colava fuori dalla ferita, fosse sollevato dentro la fortezza con delle corde, per morire fra le braccia di Cleopatra. Così fino al suo ultimo respiro Marco Antonio fu controllato dalla seduzione della regina Egiziana.

Nel corso della relazione di Cleopatra con l'infatuato romano noi vediamo che le azioni di lei esprimono sempre più il convincimento e sempre meno la sottomissione. Avendo concepito una passione iniziale per Antonio ella continua a darsi da fare in ogni possibile modo per suscitare in lui una eguale passione. Nell'offrire lussuosi ricevimenti e feste erotiche al bel romano ella esprime ancora molta sottomissione ai gusti e agli interessi di lui. Un po' per volta tuttavia cominciò ad esercitare sulla vita di Antonio un controllo sempre più grande. Lo convinse ad abbandonare i propri piani militari per seguire

i suoi che miravano ad un impero mondiale. Lo indusse a sottomettersi a lei in ogni dettaglio delle sue azioni.. È ovvio che in questo periodo la sottomissione di Cleopatra si trova nella sua fase discendente. Quando alla fine lo ha indotto a sacrificare ogni sua speranza ed ambizione, l'attività di lei ha raggiunto il punto culminante. Perciò la cieca passione di Antonio per Cleopatra, passione che dura fino al momento della morte del primo, rappresenta semplicemente il risultato psicologicamente inevitabile, del fortunato potere di catturazione posseduto da Cleopatra. Il convincimento da lei effettuato era al suo apice e la sua sottomissione già sparita. In questo momento la sensazione di cattura con la sua corrispondente espressione, era terminata.

Attraverso quest'ultima, il convincimento rimpiazza gradualmente la sottomissione. Considerando la serie delle esperienze emotive relative alla cattura, troviamo che la passione incomincia con un forte convincimento per finire con un'estrema sottomissione. La cattura ha inizio con una sottomissione fortissima e progredisce fino al punto in cui il convincimento rimpiazza e controlla quasi interamente la sottomissione.

Mentre passione e cattura quindi sono composte delle stesse emozioni elementari, rileviamo che la sottomissione aumenta con la passione e il convincimento con l'emozione della cattura.

È interessante notare che mentre desiderio e soddisfazione terminano col prevalere di un elemento emotivo passivo (consentimento) fino al punto in cui la persona completamente sodisfatta si addormenta, passione e cattura diventano sempre più attive e terminano con delle attività molto aggressive di convincimento completamente controllate.

B) Reazione raffinata.

I) Esempi.

a) L'espressione della faccia ed i gesti delle ragazze quando invitano ad avvicinarsi, sono espressioni di *cattura*. Accennare con gli occhi, con le dita o con la testa, indossare gonne corte o costumi da bagno intenzionalmente fatti per destare l'attenzione degli uomini e le varie esibizioni del corpo femminile esprimono dunque *cattura*.

L'uomo medio manifesta la cattura soltanto in maniera approssimativa. Uomini del tipo Valentino mostrano, comunque, questo sentimento con espressioni più raffinate, molto simili a quelle usate dalle

donne verso gli uomini. Il maschio catturatore, comunque, esprime la sua intenzione in maniera un po' più forte ed espressiva. La sua attitudine fisica di indipendenza e la languida indifferenza verso le attrattive femminili non è altro che un atteggiamento della cattura.

II) Espressioni fisiologiche:

a) Le espressioni fisiologiche della cattura sono combinazioni di quelle espresse dal convincimento e dalla sottomissione, qualche volta con prevalenza del convincimento.

Non dissimile la combinazione della dominazione e del convincimento fra desiderio e soddisfazione; le espressioni somatiche del convincimento e della sottomissione nè sono in contrasto nè vengono in conflitto fra di loro. Le prevalenti espressioni somatiche della cattura (eccitamento genitale interno) coesistono col prevalere dell'espressione della passione che è eccitamento genitale esterno. I due eccitamenti infatti tendono a dar risalto l'uno all'altro.

Qualche ragazza durante l'emozione della cattura subisce un grande flusso di salivazione, vampe di calore e una specie di pizzicore in tutto il corpo, con marcata tensione dei muscoli tonici ed aumento di sangue nel cervello. L'aumento della forza e della rapidità dei battiti del cuore e l'aumento della pressione sistolica del sangue sono molto notevoli durante la cattura. Questi sintomi mostrano un evidente contrasto con quelli dell'aridità della bocca e con la sensazione di debolezza ed anche di nausea frequentemente espressa dalla passione.

EMOZIONI ANORMALI O SPIACEVOLI

Le più comuni fra le emozioni spiacevoli sono la paura e l'ira. Ognuna di esse richiede di essere discussa.

Paura

Questa emozione accompagna la fuga o l'involontaria ritirata dinanzi a qualche pericolo o sofferenza. La paura e l'ira sono entrambe composte di elementi di dominazione e consentimento in rapporto errato fra di loro. Nel desiderio, per esempio, il consentimento con gli stimoli

della fame o con il cibo che li soddisferà, è soltanto temporaneo ed è il mezzo per giungere ad un fine. Altrettanto avviene nella soddisfazione e per quanto in essa vi sia molto più consentimento che non nel desiderio quello è tenuto sempre in scacco e alla fine è sostituito dalla dominazione. La dominazione sull'ambiente che ci circonda significa che esso resta sotto il nostro controllo. Il consentimento indica proprio l'opposto, poichè in tal caso l'ambiente è quello che prende il sopravvento. Quando in definitiva consentiamo con un oggetto inanimato più forte di noi, soffriamo una disfatta che a sua volta è accompagnata da un po' di autodistruzione o ingiuria.

Il cercare deliberatamente consentimento con l'ambiente che ci circonda come fine ultimo dell'azione, vuol dire agire di proposito in modo tale da diminuire il nostro potere e sconfiggerci. Quindi mentre il consentimento è una parte necessaria della componente risultante dalle emozioni di desiderio e di soddisfazione, esso rappresenta la parte sussidiaria di entrambe le emozioni per quanto riguarda il nostro proposito di azione. In ogni emozione individuale, composta di dominazione e consentimento, quest'ultimo serve il primo. Ora, quando il consentimento prende maggior forza si ha un rovesciamento delle emozioni, e ciò rappresenta un rapporto non naturale ed anormale fra le due emozioni elementari. Noi dominiamo col proposito di giungere in fine al consentimento. Constatare semplicemente tale inversione di elementi emotivi sembra ridicolo. Tuttavia questa è la precisa situazione della paura e dell'ira.

Nella paura ci sentiamo costretti a consentire con una forza opposta ultrapotente. Siamo incapaci di resisterle, ed il nostro fine ultimo è quello di cedere a questa forza contraria con lo scopo di eliminare danni o sofferenze. Allo scopo di evitare la forza pericolosa che ci viene opposta oppure di consentire con lei dobbiamo dominarla sufficientemente.

Prendete per esempio una donna che vede un topo. Ella grida, solleva le sue vesti e salta sopra una sedia. Tutti questi atti esprimono dominazione. Tuttavia, nello stesso tempo questi atti hanno come ultimo fine lo scopo di rendere possibile alla donna di sfuggire il topo col quale essa è costretta a consentire. Ella non si sente capace di combattere il topo o di tentare di dominarlo completamente. Desidera solo dominarlo tanto quanto basta ad evitarlo.

In questo caso noi abbiamo il capovolgimento degli elementi dell'emozione che danno origine alla paura. La sconfitta finale è già accettata al principio dell'azione. Nello stesso tempo l'individuo è costretto ad agire disperatamente al fine di armonizzare il suo consentimento col pericolo. Egli esperimenta dominazione e consentimento in conflitto fra di loro. Il consentimento a cui è gradualmente spinto sconfigge la dominazione che ha assunto un valore sussidiario nella componente dell'emozione.

Questa sconfitta graduale è estremamente spiacevole. La paura è la più spiacevole di tutte le sofferenze emotive. È molto peggiore che non la sofferenza minacciata. Essa rende la persona che ne soffre meno efficiente, meno vigorosa e meno autocontrollata.

Ecco un esempio che dimostra chiaramente la debolezza del corpo risultante da un'intensa paura. Un robusto alpino scalatore di roccie sedeva su quello che egli riteneva l'orlo di un dirupo, quando improvvisamente vide il ghiaccio spazzato via da una valanga a pochi passi dal punto in cui era seduto. Si accorse allora di spenzolare con le gambe nel vuoto sostenuto da un sottile strato di solo ghiaccio che poteva staccarsi da un momento all'altro. Egli ne provò una paura terribile. Per parecchi minuti non fu capace di muoversi, sembrava paralizzato. Alla fine riuscì a rotolarsi sul suo stomaco e a strisciare indietro pollice per pollice, ancora semiparalizzato come lui stesso ha poi raccontato. Nel momento in cui raggiunse il terreno solido svenne e rimase privo di sensi per circa dieci minuti; quando riprese conoscenza non potè nè mettersi in piedi nè camminare e gli ci vollero diverse ore prima di poterlo fare.

L'uso della *paura* nel film è duplice. In primo luogo può venire usata per controbilanciare la dominazione e la successiva soddisfazione come può anche dimostrare lo sviluppo del carattere di un personaggio. Uno dei temi di maggiore attrazione dei primi giorni del cinema era quella storia in cui il protagonista dopo aver vinto la sua codardia rivelava un coraggio più grande di quello dei suoi nemici. Il protagonista in principio sentiva fortemente il pericolo col quale doveva lottare. Poi scacciata la paura dalla sua mente si accingeva a conquistare l'ostacolo causa dell'emozione. Una vittoria morale di questo genere incontra grande successo specialmente se l'azione che l'accompagna è viva e vigorosa.

IRA

Questo è un conflitto di emozioni che, come la paura, consiste di rapporti errati fra il consentimento e la dominazione tenuto conto dello scopo dell'azione. Letterati e romanzieri hanno frequentemente rimarcato che vi è una grande somiglianza fra le emozioni della paura e dell'ira. William James faceva notare che la paura si trasforma spesso in ira quando ogni speranza di successo è alla fine esclusa. Il topo che è ridotto in un angolo vorrebbe reagire e manifesta i sintomi di una fortissima collera. Il ladro vile, preso in flagrante, spesso dà in inutili escandescenze di collera durante le quali può anche sparare sulla persona che lo ha sorpreso.

In questo caso la dominazione prevale di gran lunga sul consentimento più di quello che non avvenga per la paura. Ma la dominazione è ancora controllata dal forzato consentimento con un oggetto che ci minaccia. Quando un individuo scopre che è impossibile sottrarsi alla violenza la situazione stessa lo spinge a dominare il nemico con un attacco aggressivo.

Il sentimento di dominazione, così creato, è più forte di quello di prima. Ma anche il primo è chiamato interamente a prender parte alla azione che soggiace alla consapevolezza di una disfatta inflittaci dalla forza contraria.

La constatazione di una disfatta inevitabile crea una contrarietà amara e un disperato predominio del sentimento, ciò che costituisce la peculiare qualità emotiva dell'ira. L'ira non è che *dominio* sperperato con conscia futilità il quale si rivolta parzialmente su se stesso nella furia di un'aggressività impotente. È un conflitto fra uno smisurato senso di dominio ed un consentimento di controllo che malgrado sia amaramente avvertito dalla persona che lo esperimenta, è accettato come inevitabile.

L'ira riduce l'efficienza dell'azione iniettando un elemento di furore e di scoraggiamento. Molti pugili sono stati sconfitti sul quadrato da un'astuto rivale che li ha deliberatamente eccitati ad abbandonarsi ad un intenso furore. Il pugile insultato perde la sua calma per subentrare in uno stato d'ira e lo spettatore si accorge che egli non presta più attenzione a schivare i colpi dell'avversario e non cerca più di opporsi al gioco del rivale. Dà dei colpi alla cieca col sangue negli occhi. Il suo

astuto rivale è lieto di questo abbandono della tecnica del combattimento, aumenta la cautela della propria difesa e nello stesso tempo si avvantaggia di ogni debolezza dell'avversario e con tutta la sua forza tira un « diretto » ben appropriato; il combattimento è finito. Persone abitualmente timide o caute spesso credono che l'ira sia un'emozione utile. Questo perchè esse non possono conseguire altrimenti una dominazione notevole e per far sì che ciò avvenga, devono essere poste con le spalle al muro. In via generale le persone che sono abitualmente di carattere dolce e mite sorprendono i loro amici per questi improvvisi furori. Ora, probabilmente in simili attacchi il predominio dell'ira è sufficiente a superare un ostacolo che diversamente sarebbe risultato insormontabile. In ogni caso la dominazione raggiunge il suo scopo a dispetto dell'opposizione apposta dal furore e dallo scoraggiamento. La persona abitualmente mite non comprende tuttavia che essa supera gli ostacoli non perchè sia in preda all'ira ma piuttosto perchè quest'ultima suscita in lei un certo quantitativo di dominazione che la spinge alla lotta. Vince le proprie battaglie, cioè, a dispetto dell'elemento di resistenza o di consentimento che controlla il suo dominio e non a causa di esso.

La giusta indignazione dà origine ad una situazione più o meno simile. L'individuo virtuoso che soffre lungamente, alla fine vien messo con le spalle al muro. È attaccato dai suoi nemici e ingiustamente offeso senza che mostri di risentirsene. A un certo punto egli non può resistere e pensa che è venuto il momento in cui deve sconfiggere i suoi persecutori. Diventa furibondo e li sopraffà.

L'elemento dello scoraggiamento, dannoso in quanto espone all'ingiuria, aggiunge interesse emotivo ed eccitamento alla scena per gli spettatori. Per quanto l'ira sia un'emozione anormale essa può essere usata nel costruire soggetti cinematografici. Gli scrittori dovrebbero chiaramente intendere che il carattere normale e da ammirarsi nell'emozione è la dominazione. Se la resistenza o il consentimento sono indebitamente sopravvalutati, l'ira comincerà a sembrare sciocca e spiacevole per il pubblico. Questo viene indotto a pensare che il personaggio si rende ricidolo come in realtà è. Perciò nello scrivere soggetti cinematografici l'ira deve essere usata in proporzioni ragionevoli nei riguardi del comportamento emotivo del personaggio e limitata ad alcune circostanze plausibili. Inoltre va dato risalto all'elemento della dominazione mentre il consentimento deve essere accuratamente ridotto e

controllato. L'ira, nel suo insieme, non è un'emozione così spiacevole, sia per chi la prova che per chi l'osserva, come la paura e ciò principalmente perchè nell'ira il conflitto e l'inversione degli elementi è minore.

Gelosia e Odio.

Come la paura e l'ira anche la gelosia e l'odio rappresentano uno stato anormale di lotta fra gli elementi di cui sono composti. La gelosia nasce in qualsiasi situazione in cui proviamo un conflitto fra il desiderio per un oggetto o una persona e la sottomissione ad una diversa che s'intrometta fra noi stessi ed il possesso dell'oggetto amato. Tale sentimento può presentarsi sia nella concorrenza degli affari, sia nella rivalità amorosa. Soltanto quando il desiderio s'insinua nell'amore la gelosia è possibile.

In un vero amore la gelosia non può esistere. Solo quando vogliamo possedere l'oggetto amato per il nostro esclusivo piacere più che per desiderio di sottometterci alla felicità dell'essere amato, siamo in presenza di una situazione in cui si manifesta la gelosia.

Allorchè desideriamo di possedere una persona, mille dollari, una abitazione o qualsiasi altra cosa ed un diverso individuo si dimostra a noi superiore nel conquistarla, se siamo esseri normali, andiamo soggetti a due possibilità emotive. O dobbiamo sottometterci alla persona che ci si è dimostrata superiore oppure sentire desiderio per l'oggetto perduto. La gelosia nasce quando il desiderio è l'ultimo proposito dell'azione, perchè, in questo caso, vi è conflitto fra quel sentimento e la sottomissione per la persona a noi superiore. Se la sottomissione rappresenta il fine ultimo dell'azione l'individuo prova quella sensazione che comunemente è conosciuta col nome di « sportività ». Egli avverte una generosa ammirazione per il rivale fortunato. Il proprio desiderio che è stato realizzato da un'altra persona fa soltanto emergere la sua ammirazione per la dimostrata superiorità del rivale. Ma se i sentimenti per quest'ultimo sono soltanto superficiali e non sinceramente provati, di fronte alla brama non soddisfatta, un conflitto fra desiderio e sottomissione si rende inevitabile.

Poichè la gelosia sfortunatamente è un'emozione molto comune nella vita quotidiana ed è sentita dalla grande maggioranza del popolo,

di essa se ne è fatto spesso un uso troppo vasto sia nei soggetti cinematografici che in quelli teatrali. Alcuni ritengono la gelosia prova di vero amore.

La stessa teoria sostiene che un individuo può essere sicuro dell'amore di una donna, allorchè questa comincia ad esser gelosa delle compagne. C'è abbastanza fondamento in tale teoria per mantenerla ancora in vita sia pure dopo che da tempo la psicologia ne ha dimostrato la falsità. È purtroppo vero che quando una persona diventa eroticamente attraente e ci piace anche noi spesso cominciamo a sentire il desiderio di possederla per gioire della sua compagnia. Quindi il desiderio è frequentemente citato come risultato secondario dell'innamoramento. In tali condizioni emotive, che non sono nè naturali nè ammirevoli, è molto vero che la gelosia si manifesta subito dopo che il desiderio ha preso il controllo della situazione. Ma la condizione veramente normale ci è data solo in quei soggetti in cui l'amore per una donna rimane libero dal desiderio e dalla gelosia, esprimendosi con una lealtà e fedeltà che dura tutta la vita e sottomettendosi alla persona amata anche se questa si dimostra infedele, indipendente ed indegna di tanto amore.

Tale potente vero amore è sempre più attraente, per il pubblico cinematografico, di quello che si contamina con desiderio egoista e gelosia. La gelosia può essere effettivamente usata negli intrecci delle commedie come un sintomo dell'amore o per produrre un conflitto di situazioni. Ma l'effetto di una commedia di questa specie dipende da una leggera vena comica delle emozioni ritratte. È bene, nello scrivere soggetti cinematografici, considerare la gelosia come un'emozione inqualificabile ed ingiustificabile, da riservarsi a personaggi e situazioni antipatiche.

L'odio, simile alla gelosia, nasce da una situazione in cui la dominazione controlla il sentimento erotico. Possiamo ricordare l'assioma letterario che l'odio è parente dell'amore. Molti scrittori hanno descritto il cambiarsi dell'amore in odio quando la persona amata si è dimostrata infedele o indegna di affezione. In tale situazione la persona che una volta era stata amata suscita due separati processi emotivi nella mente dell'individuo che è offeso.

Ecco un esempio. Elena ed Alice erano amiche intime, si confidavano vicendevolmente e ciascuna riteneva che l'altra si sarebbe comportata con grande lealtà e amicizia.

Ad un certo punto entra in scena Glady, che manifesta le proprie attenzioni ed il proprio affetto per Alice. Anche questa, a sua volta, ricambia l'amore di Glady confessando però i suoi sentimenti alla vecchia amica Elena. Presto Elena attrae l'attenzione di Glady, con la conseguenza che alla fine Alice è indotta a credere che quella abbia tradito la sua confidenza. Alice accusava infatti Elena di infedeltà e mala fede cercando di convincere se stessa che nel periodo che aveva ritenuto Elena come la sua migliore amica in realtà era stata dominata da lei per motivi egoistici. L'atto finale di dominazione da parte di Elena era stato quello di rubare ad Alice l'affetto di Glady. Di conseguenza Alice prova un grande e violento odio per Elena, la fanciulla che prima considerava come la sua amica più intima e sottomessa. Alice subisce un conflitto fra le emozioni di consentimento e cattura; risultato finale l'*odio*.

Se Alice avesse continuato ad essere soggetta al dominio di Elena ella non avrebbe sentito dell'odio ma piuttosto un materno interesse per lei ed un sincero desiderio di imporle un cambiamento facendole abbandonare il supposto tradimento o la supposta condotta sleale.

Quando si permette alla dominazione di esercitare il suo controllo ne risulta la più distruttiva di tutte le emozioni: l'*odio*, dovuto al conflitto fra dominazione e catturazione. La prima sconfigge e distrugge la seconda proprio come l'individuo che sente dell'odio per un altro e tenta disperatamente di toglier di mezzo la persona odiata. Colui che permette a se stesso di provare un odio continuo, distrugge la propria pace ed il proprio equilibrio emotivo molto più di quanto non faccia la felicità od il benessere della persona odiata. L'odio è una spada a doppio taglio che ferisce sia quello che odia che l'essere odiato. Tale sentimento è responsabile delle più crudeli guerre. Rovina famiglie, comunità e nazioni. La lotta civile è notoriamente più amara che non quella fra nazioni a causa della amicizia che legava le due parti dello stesso paese prima che cominciasse la guerra. Quanto più grande era l'amore, l'affezione e la stima prima che esistesse l'odio tanto più quest'ultimo sarà violento e distruttivo a causa del forte conflitto fra la catturazione o l'amore e la dominazione distruttrice.

L'odio ha due possibilità nei soggetti cinematografici. Può essere in primo luogo usato a guisa di contrasto emotivo descrivendolo come la forza motrice che fa agire il « bruto » o in contrasto alle piacevoli emozioni costruttive dell'amore e dell'amicizia. In secondo luogo spesso

è opportuno mostrare lo sviluppo del carattere di un personaggio in cui l'odio iniziale si trasforma in amore e generosità. Il protagonista può odiare amaramente l'assassino di suo padre per esempio o il supposto traditore della sua innamorata. Tuttavia quando l'uomo che egli odia è alla fine ridotto in suo potere la sua naturale generosità si dimostra più grande dell'odio ed egli salva la vita al nemico.

Una simile vittoria morale dell'amore sull'odio o dell'amore sopra la dominazione attrae sempre il pubblico cinematografico. Gli esseri umani sono essenzialmente morali e creativi ed il pubblico involontariamente si rallegra della sconfitta di ogni azione spregevole, sconfitta ottenuta per mezzo dell'amore. Questa formula può essere applicata nei riguardi dei soggetti cinematografici in qualsiasi situazione in cui il conflitto delle emozioni distruttive sia debellato da emozioni normali e specialmente dall'amore o da uno degli elementi che lo costituiscono.

(*Traduzione di* VINCENZO BARTOCCIONI)

PITKIN E MARSTON

Luisella Beghi del C. S. C.

Nino Crisman del C. S. C.

L'attore cinematografico

Parlando dell'attore cinematografico dobbiamo escludere di riferirci al concetto dell'attore teatrale. Poichè i valori ed i compiti di quest'ultimo sono situati su un piano totalmente diverso, anzi si può dire sono addirittura opposti. Lo studio dell'arte drammatica pur avendo grande importanza per il teatro e per la recitazione teatrale di cui l'attore è l'elemento principale, è di minor valore per quanto riguarda l'opera d'arte cinematografica a cui solo in parte l'attore partecipa. Stepun ha trattato fondamentalmente questo problema.

Il concetto di attore, che è sinonimo del processo di « trasformazione psicologica ed intensificazione del ritmo della vita », non può essere riferito all'attore cinematografico, nè sussiste per quest'ultimo quel fluido che unisce l'attore con lo spettatore, fluido su cui si basa l'effetto teatrale. Il fatto che uno schermo impedisca questa unione fra attore e spettatore è talmente decisivo da far sì che l'attore non può essere considerato per il film che come « elemento di ripiego ».

Con questo, Stepun giunge agli stessi risultati fornitici prima di lui da Balàzs, Arnheim e Richter. Più severamente degli altri si è espresso Hans Richter: « Il valore dell'attore cinematografico non è, relativamente, più grande di quello posseduto da qualsiasi altro oggetto che contribuisca ad accentuare l'espressione del film ». « L'attore nel film è discutibile. Egli è un mezzo del film come potrebbe esserlo un calamaio, un uccello, un albero. Importante è soltanto la misura con cui partecipa al film ». « La mimica migliore... ha poca

---

Da: *Der Bergriff Filmisch* di Hans Rehlinger - Verlags-Anstalt Heinr. e I. Lechte Emsdetten, 1938. — Di quest'opera è imminente l'edizione italiana per i tipi di « Bianco e Nero ».

importanza nel film poichè con una posizione ed una illuminazione bene indovinata si può conseguire lo stesso effetto in modo molto più accentuato (perfino senza mostrare il volto dell'attore) ».

Con la constatazione che il compito dell'attore nel film è strettamente delimitato, diventa sempre più urgente la soluzione del proglema sulla natura di questo compito. Io parto da una formula che mi sembra la più adatta per comprendere i contrasti: l'attore di teatro è il plasmatore della parola poetico-drammatica, l'attore cinematografico è forma dell'espressione ottica ed acustica. Al cinema il linguaggio dei gesti non ha una funzione secondaria bensì rappresenta il primo e più importante mezzo espressivo dell'attore cinematografico e ciò anche nel film sonoro. Nel film muto poi esso era l'unico mezzo espressivo. Attraverso il *primo piano* la mimica raggiungeva una finezza ed un colorito a cui fa grande contrasto la grossolanità di quella teatrale. Si è ritenuto salutare il fatto che mediante il film sonoro — cioè con l'introduzione della parola parlata — si sia evitato il pericolo di una schematizzazione della mimica dei lineamenti e del gesto che cominciava a manifestarsi nel film muto, ma d'altra parte si è dovuto ammettere che l'economia dell'impiego dei mezzi mimici poteva creare il pericolo dell'esaurimento e dell'uniformità... Nel frattempo bravi attori e bravi registi hanno mostrato che i più grandi effetti si ottengono quasi sempre « recitando » il meno possibile. I grandi attori lavorano facendo il minimo impiego del giuoco dei muscoli; la loro presenza basta da sola a creare « l'effetto ».

Le possibilità dell'attore cinematografico vanno dalla fotogenicità del volto all'intero stile cinematografico dei movimenti (qui non si tiene ancora conto della parola).

Tuttavia nel considerare questo punto occorre fin da principio fare attenzione di non incorrere in un giudizio errato: il *volto cinematografico* non deve essere inteso quale riservato dominio dell'*attore cinematografico* — come ama ritenere l'opinione pubblica e come anche non molto tempo fa fu asserito, come presupposto naturale, durante una controversia — ma semplicemente come il volto dell'uomo nel film. Se si restringe il concetto di volto cinematografico all'attore non si rende giustizia alla verità dei fatti nè si possono evitare conclusioni che in definitiva risulteranno come fattori negativi.

Il volto cinematografico non è legato alle esigenze della bellezza, del trucco, del belletto nè a quelle di una schematizzazione sul tipo

delle maschere come pretenderebbe una concezione unilaterale del problema, concezione condivisa spécialmente dagli americani i quali creando il culto della bellezza dei divi hanno plasmato un tipo medio normale, facendo sorgere anche per la cinematografia europea, il pericolo di una « aurea mediocritas ». Già i film russi ed il grande film francese *Jeanne d'Arc* rappresentarono un completo ripudio di questa tesi. Che anche in America — per quanto dagli indizi sembri di breve durata — si noti un cambiamento di rotta, dimostra l'unica eccezione di Catherine Hepburn che non si può catalogare secondo un determinato tipo dell'arte recitativa. Inoltre il film anglosassone con Ann Harding, quello francese con Harry Baur e Annabella e quello tedesco con Paula Wessely, Brigitte Horney, Sibylle Schmitz, Emil Jannings, Friedrich Kayssler, Peter Petersen, Mathias Wieman possiedono dei volti umani che sfuggono a qualsiasi classificazione. In questi casi ci si è già incamminati per la via indicata da Mathias Wieman alla riunione annuale della « Reichsfilmkammer ». Secondo Wieman compito speciale della cinematografia tedesca in questo campo dovrebbe essere quello di sostituire all'immagine ipotetica, che dovrebbe corrispondere al tipo creato dalla fantasia e dal desiderio, la realtà dell'immagine umana.

Non vi è contrasto fra volto cinematografico e volto umano fino a che l'attore viene considerato come plasmatore di uomini. Soprattutto non vi è contrasto quando noi diamo diritto di esistenza nel film anche ai non attori. Questo lo constatiamo sia in film dove agiscono solo non attori come *Man of Aran, Triumph des Willens, Mit Kraft-durch-Freude nach Madeira* come in film dove cooperano attori e non attori come in *Das blaue Licht* di Leni Riefenstahl a cui prendono parte anche i contadini della vallata di Sarn o nel film di Kurt Skalden *Junges Blut* in cui agisce la popolazione dei Laghi Masuriani. In questi film la naturalezza dell'uomo vero sorpassa, a causa della sua innata schietta spontaneità e della sua riservatezza psicologica, le possibilità dell'attore di professione.

Ciò che nel tipo creato dall'attore può essere rivelato nel modo più integrale dal primo piano, che non ha riguardi di sorta, nel vero volto cinematografico, come in ogni vero volto umano, rimane nascosto come « risposta all'insoluto enigma della vita ». Soltanto secondo questo punto di vista il concetto di « volto cinematografico » è giustificato anche nei riguardi dell'attore.

Il volto cinematografico presuppone anzitutto delle qualità fotogeniche: la possibilità di provocare, a tempo e luogo, la mimica dei lineamenti ed una certa superficialità nella conformazione del volto. Il volto femminile, che è più superficiale, ha nel film un rilievo maggiore che non quello dell'uomo. (Un volto eminentemente teatrale come quello di Käthe Dorsch è di nessun effetto per il cinema).

Soltanto il primo piano ci ha rilevato le meraviglie del volto umano fino nelle più delicate sfumature dell'espressione. Balàzs, come nessun altro, è stato chiaroveggente per questa « microfisionomia ». Dalla possibilità del primo piano deriva la necessità della semplicità e della naturalezza, della misura e della ritenutezza, della sfumatura appena accennata dei pensieri e dei sentimenti. Nei primi piani del film non vi è bisogno di alcuna « recitazione » poichè in essi la complessa dovizia di tutto ciò che è visibilmente suscettibile di trasformazione e di semitonalità invariabili esigono verità ed equilibrio.

Con l'aumento dello spazio si verifica anche una grande trasformazione del volto umano, una intensificazione ed una trasformazione delle dimensioni, rispetto alla realtà ed al teatro, che liberano il volto cinematografico da qualsiasi altro rapporto e per mezzo di una nuova misura di spazio e di tempo creano una nuova « realtà cinematografica ».

La ricchezza di espressione di un volto cinematografico che corrisponda a questi presupposti è superiore a quello della parola descrittiva.

Noi esigiamo dall'attore cinematografico che non solo il suo volto ma anche la mimica delle sue mani, del suo corpo e della totalità dei suoi movimenti sia cinematografica. Anche il solo modo di camminare può essere decisivo per la creazione di un personaggio. Nel dir questo penso all'Enrico VIII di Charles Laughton in *Le sei mogli di Enrico VIII*, al *Soldatenkönig* di Emil Jannings ed alla *Marie* di Annabella.

Per il film muto Chaplin è uno degli esempi più istruttivi di un raffinato stile di movimento cinematografico. Egli viene apprezzato come diretta emanazione del film muto, ed è come se nei suoi gesti il meccanismo del cinema rispecchiasse se stesso, in modo che tali gesti non risultano artificiali ma creano un effetto del tutto organico.

Ma questo è soltanto un lato del problema. Appena facciamo un passo avanti giungiamo ad una strana constatazione. Ci troviamo dinanzi al fatto curioso che ci costringe a considerare proprio come anticinematografica la recitazione eminentemente cinematografica di Cha-

plin. Il fatto che le trovate di Chaplin — come pure i numeri di varietà del clown Grock — sono, in via fondamentale, valorizzabili pantomimicamente anche sul palcoscenico (così che la camera ed il nastro del film non rappresentano che degli accessori della tecnica, di cui si potrebbe anche far a meno) ci costringe a mutare la nostra opinione. Poichè il concetto « cinematografico » così come noi lo intendiamo, e come effettivamente deve essere inteso, esclude ogni similitudine con altri concetti, esige un qualche cosa di completamente diverso e questo è impossibile fino a che si considera la mimica di una pantomima come mimica cinematografica. Effettivamente il « caso » Chaplin ha fatto sì che pantomima e cinema siano stati messi erroneamente sullo stesso piano o per lo meno che si sia riconosciuto in essi una grande affinità. Non mancano pertanto tentativi di tracciare una linea di demarcazione fra la mimica della pantomima e quella del cinema. Si tratta anzitutto di riconoscere la diversa importanza del silenzio (nella pantomima) e dell'assenza del suono (nel film muto). Poichè il mutismo del cinema non è un derivato della realtà come nella pantomima. Il suono della parola, a cui la pantomima consciamente rinuncia, è percepibile nel film muto, certamente non con l'udito, ma come stilizzazione ottico emotiva dei movimenti della parola, come trasposizione delle immagini del suono nell'atmosfera dell'espressione ottica. « Chi vede parlare apprende tutt'altre cose di colui che ascolta le parole. Anche mentre si parla la bocca può spesso mostrare molto più di quello che possano dire le parole ». (Il film *Sumurun*, l'ultima completa riproduzione cinematografica di una pantomima teatrale, ha dimostrato l'impossibilità pratica di mettere allo stesso livello il film muto e la pantomima). Oltre a questa differenziazione che proviene dal significato essenzialmente diverso che la mancanza di parola ha nel film muto e nella pantomima vi è anche il fatto della diversa posizione in cui viene a trovarsi l'uomo: la pantomima teatrale è inconcepibile senza l'uomo; ma il cinema — in caso estremo — può escludere totalmente l'uomo eppure essere cinematografico!

Una linea diretta conduce da Chaplin alla *marionetta*. In tal caso il cinema è in misura ancora maggiore un puro mezzo di riproduzione il cui compito è quello di fissare l'immagine di forme artistiche meccanicamente create. « Non la vita viene formata ma forme già create vengono animate per mezzo della tecnica ». Le possibilità che camera e film possiedono per plasmare delle forme, rimangono necessaria-

mente inutilizzate. L'impiego della marionetta come figura di sogno, (come nel film: *Ich bin Susanne*) non cambia nulla a quanto è stato detto in merito.

Qualche cosa di diverso è la ripresa cinematografica di opere della scultura in cui basta il variare della prospettiva e la mobilità della camera per ottenere da esse un'espressione nuova che la mano dello scultore non aveva dato loro. Balàzs, prendendo a prestito un termine musicale, chiama ciò un « tema con variazione ». Un esempio veramente efficace ci vien dato dal film *Die steinernen Wunder von Naumburg*. Le sculture irrigidite nella loro immobilità sembrano quasi animarsi e muoversi mediante una ricca mobilità dell'obbiettivo.

Altrettanto può dirsi per l'impiego della maschera nel film, perchè anche qui un'espressione già impressa può essere trasformata nel suo significato mediante la posizione della camera fino a raggiungere il valore di simbolo. (Le maschere nel film di Trenker *Il figliol prodigo*, e quelle del film *Amore, Morte e Demonio*).

Fondamentalmente diversi dalla marionetta, sebbene ad un'osservazione superficiale possano sembrare simili, sono i disegni animati del tipo di « topolino ». I movimenti di queste figure sono meccanici, perchè sono disegnati, ma il movimento dei disegni, l'interrotto susseguirsi delle singole fasi è visibile soltanto nel film. « Forme che non esistono ma che diventano, può mostrarcele soltanto il film ». Quindi in tal caso la camera non rappresenta un arbitrario mezzo di ripresa ma un mezzo autonomo per la creazione delle figure e « topolino » si trasforma nel primo essere cinematografico stilisticamente creato.

Questa breve disgressione era necessaria per illuminare da tutti i lati possibili tutto quello che concerne lo stile del gesto cinematografico.

Da Chaplin invece, se noi osserviamo più profondamente, parte anche un'altra derivazione che non termina sterilmente come quella della marionetta ma che accenna alla danza ed allo stile del movimento del ballerino. Non si può negare che nei movimenti ginnastici di Chaplin sia contenuto un elemento di danza. Ma ancora più appariscenti sono gli esempi di Annabella e di Catherine Hepburn per ciò che concerne « il valore cinematografico della danza ». Al contrario noi possiamo anche parlare del valore della danza nel cinema poichè nell'esperimento tentato dal dott. Giovanni Eckhardt nel film *Serenata der Palucca* fa capo un problema la cui soluzione promette di rilevare stretti rapporti fra danza e cinema. Come requisito per l'attore cinemato-

grafico si potrebbe considerare il valore di una mimica della danza che si sollevi al di sopra del linguaggio del gesto dell'attore teatrale e di quello della pantomima. Tuttavia anche in questo caso si possono determinare soltanto gli accordi poichè le differenze, anche se sottilissime, si rivelano immediatamente dal piano diverso su cui uomo e ballerino si muovono nel film. L'uomo è legato al cambiamento del quadro effettuato dalla camera e ad una superficie ed il ballerino ha bisogno di un terreno fermo.

Oltre a ciò sembra che esistano altri notevoli rapporti fra cinema e danza e sarebbe interessante analizzarli cercando di diluire la musica in movimento ottico (*Il Congresso si diverte, Guerra di Walzer*), di tradurre il ritmo della danza in quello dell'immagine (walzer nel film *Saison in Kairo*) oppure trasformare per mezzo della tecnica del diaframma, degli specchi e del montaggio una rivista di danze in una composizione cinematografica (*Ich tanze nur für dich, Broadway Melody*). Sono casi singoli ed inizi degni di un ulteriore sviluppo.

Quindi lo stile totale dei movimenti dell'attore cinematografico non si può ridurre ad una semplice formula. Secondo leggi determinate possiamo stabilire soltanto una cosa: che l'attore è soggetto al ritmo del movimento della camera, al cambiamento di posizione della camera e del quadro come alle leggi del montaggio e che soprattutto, grazie al primo piano, egli deve limitarsi ad una mimica fatta di riservatezza contenuta ed accenni.

Soltanto apparentemente in contrasto a quanto sopra, sta il fatto che anche nel film esiste una grande arte recitativa e che determinate situazioni cinematografiche richiedono come premessa quella capacità di sapersi trasformare che soltanto l'attore possiede. Inoltre esistono film come *Marie, Die ewige Maske, Peter Ibbetson,* non concepibili senza la cooperazione dell'arte interpretativa dell'attore, e film che si basano sulla interpretazione di un attore che ne sostiene da solo tutto il peso.

Il caso più significativo è certamente quello di Greta Garbo. A dire il vero in nessun film ella ci offre un quadro di trasformazione psicologica, ma soltanto la sua natura, che in fondo rimane immobile, animata dal giuoco raffinato delle tonalità dell'espressione e l'immediata attrattiva di un fisico capace di superare le manchevolezze di un manoscritto e la mediocrità degli attori che le stanno a fianco per avvolgersi in un'atmosfera di solitudine.

Altri esempi di attori che hanno una posizione isolata sono Rudolf Forster in *Hohe Schule*, Catherine Hepburn in *Piccole donne.* In questi casi la forma del divismo si manifesta chiaramente. Giustamente il film *Marie* è stato chiamato con termine musicale un « a solo ».

Come legge fondamentale potrebbe valere la seguente constatazione: la recitazione dell'attore nel film è meno importante dell'intensità della personalità. È giusto considerare — ed esempi come Harry Baur, Emil Jannings, Paula Wessely ne fanno fede — il compito dell'attore cinematografico come consistente non nel trasportare l'« io » creato dalla recitazione sul personaggio interpretato, ma nel trasportare il personaggio con le sue peculiarità su una base umana quasi per riconquistare la natura per mezzo della recitazione.

La posizione dell'attore nel film mostra una discordanza per la quale siamo costretti a trovare una soluzione. Per far questo cerchiamo di tenerci nel giusto mezzo fra lo scetticismo, derivato da esperienze teatrali, di Fedor Stepun, le esagerazioni di Hans Richter e l'opinione corrente secondo la quale non solo è indispensabile, o per lo meno ovvia, la cooperazione della recitazione degli attori ma addirittura la presenza di nomi famosi costituisce il presupposto per un'opera d'arte (*Grand Hotel*, *Giovanna d'Arco*, ecc.).

Noi diciamo quindi:

1) l'arte interpretativa dell'attore cinematografico sta a sè e possiede un suo particolare valore che non è sostituibile. Ma esso diventa necessario soltanto quando occorre che « si reciti » una parte ed è gradito complemento nel tutto dell'opera artistica cinematografica;

2) l'arte interpretativa dell'attore cinematografico si distingue profondamente da quella dell'attore teatrale. Essa non deve, come avviene a teatro, sostenere tutto il peso dell'opera artistica nè è di per sè stessa creatrice. L'attore nel film è contemporaneamente parte attiva e passiva della rappresentazione. Le sue azioni, le sue sensazioni ed in certi casi la grandezza della sua interpretazione sono dovuti alla camera (posizione, cambiamento di quadro) ed alla futura struttura totale dell'opera d'arte cinematografica (montaggio). Questo valore condizionato è minore nel film sonoro (linguaggio) che non nel film muto ma tuttavia non ha cessato di esistere. Si pensi soltanto al caso della falsificazione della voce nel doppiaggio o nella post-sincronizzazione;

3) l'attore non può essere considerato quale elemento fondamentale dell'opera d'arte cinematografica a differenza di quanto avviene per l'opera d'arte costruita dalla parola drammatica.

Abbiamo parlato dell'uomo visibile nel film. Per quanto concerne l'uomo « udibile » ovvero il problema del linguaggio nel film sonoro possiamo comprenderlo soltanto dal punto di vista dell'acustica. Ci riportiamo pertanto a questa. Un altro problema è quello del rapporto dell'uomo con l'ambiente che lo circonda. L'interpretazione del « milieu » è una condizione indispensabile per il cinema. Abbiamo già detto che in tal caso il film va di pari passo con la narrazione epica.

Il film lavora con due interpretazioni: con il surrogato della natura artificialmente costruito e con la natura vera. Balàzs nel suo primo lavoro *Der sichtbare Mensch* (« L'uomo visibile ») vuol predire allo sviluppo dell'arte cinematografica il graduale distaccarsi dal verismo della natura. Egli fa della stilizzazione della natura la condizione necessaria per la valutazione dell'arte cinematografica ed attribuisce alle riprese dal vero il didatticismo di immagini geografiche.

Il più alto grado di questa stilizzazione fu data un tempo dal film espressionista quando per un'azione fantastica si sceglieva la bizzarra cornice di forme cubiste (*Dott. Caligari*). Ma presto esso fallì completamente.

Il nome che compendia tutti i tentativi di stilizzazione si chiama « studio ». Esso comprende: soggetto, attore, costruzioni, costumi, truccaggio ed anche: quinte, divismo, « gags » serie, riproduzione, cioè in última analisi: copia del teatro. Esso dunque non fa che restringere un'arte che è stata detta essere la più vicina alla realtà, un'arte alla quale sta a disposizione la vastità del mondo con la ricchezza di tutto ciò che è visibile.

Nell'interno degli « studi » questi vincoli possono essere spezzati dalle possibilità di sviluppo dell'attore quando queste possibilità consistano in qualità di pura umanità (*Der alte und der junge König*, *Maskerade*, *Burgtheater;* soltanto allora, e non mediante un colore stilisticamente perfetto dal punto di vista storico-artistico, può esistere anche il film storico). Oppure detti vincoli possono essere infranti elevando il tono dello stile (Henry Hathaway in *Peter Ibbetson*, ed anche in alcuni film operetta e film commedia, nel surrealismo di un Willy Forst, Werner Hochbaum, Frank Wysbar). Tali strettoie vengono su-

perate soltanto quando soggetto ed esecuzione rispecchiano la realtà della vita (*Verräter*).

Su una base diametralmente opposta si fonda il film sulla natura non stilizzata: il film documentario e culturale, tutta la serie di film sugli oceani, le Alpi, la Groenlandia ed infine anche quei film in cui il paesaggio viene considerato come base per lo sviluppo del soggetto stesso.

Il grido di guerra « Via dagli studi » significa un taglio netto con tutto ciò che si riferisce al nome di « studio ». Nel campo del film sonoro a soggetto il precursore è stato Waschneck con *Otto ragazze in barca.* La distanza spirituale da tutto ciò che sa di « studio » il trionfo di tutto ciò che si allontana dall'istrionismo si ha col film *Abel mit der Mundharmonika.*

In seguito Balàzs in *Geist des Films* si è allontanato dalle sue precedenti opinioni. E con ragione poichè la trasformazione del cinema in arte si è realizzata, contrariamente a quanto egli aveva presagito, dal surrogato della natura in pura natura, dal trucco in realtà, dalla riproduzione di avvenimenti prestabiliti alla ripresa della realtà della vita. Non si cerca più di stilizzare la natura originaria per poterla poi utilizzare quale grande arte bensì si cerca di rivelare il suo volto, di afferrare la sua espressione e di metterla in relazione con l'uomo. Questo volto e questa espressione vengono dati alla natura soltanto dalla posizione della camera.

Ma anche la « natura originale » da poco rivelatasi può trasformarsi in scenografia. Ciò si verifica per esempio quando il *Sud* ci appare come contorno obbligato di un film musicale, quando il paesaggio non ha altro scopo che di essere un bello ma vuoto ornamento su cui si svolgono delle vicende umane (il mondo polare in *S.O.S. Eisberg,* le montagne in *Blauen Licht,* le piramidi e la sfinge in *Saison in Kairo*); quando ambiente e recitazione, atmosfera e contenuto del soggetto non formano un tutto armonico. Nel film *Anna ed Elisabetta* la fisonomia prettamente nord-germanica degli attori ed il paesaggio del Lago di Lugano costituivano una discordanza. Nel film *Eine Stadt steht Kopf* delle teste tipicamente nord-germaniche erano forzatamente inserite in un idillio di una cittadina della Svevia. L'ambiente tipicamente francese di *Unbekannten* viene trapiantato in un paesaggio della Havel. Anche *Hermine und die sieben Aufrechten* soffre in parte per i tipi berlinesi trapiantati in un paesaggio svizzero.

Da ciò possiamo pertanto trarre la deduzione che il paesaggio deve essere considerato come l'ambiente in cui l'uomo vive. L'uomo che si muove nel paesaggio deve essere una creatura di tale paesaggio. In pochi film è dato raggiungere un'armonica unità fra il paesaggio e l'uomo. Oltre all'esemplare *Abel mit dem Mundharmonika* sono da ricordarsi *Acciaio* col paesaggio umbro, *La Bataille* (col mare), *Der Schimmelreiter* (col paesaggio frisone), *Junge Liebe* e *Annemarie* (col paesaggio boemo e nord-germanico: con boschi, fiumi e prati che formano un motivo di collegamento fra la natura e l'amore di una giovane coppia), *Heimat im Meer* (con le isolette del mare del Nord).

Nel film *Maria Chapdelaine* la solitudine del paesaggio canadese diventa il simbolo della malinconia che si specchia nel volto della fanciulla. Nell'*Uomo di Aran* l'uomo si fonde nella natura che qui regna sovrana. Per questo anche la leggenda *Fährmann Maria* può scegliere la steppa quale simbolo psicologico di creature che sono contemporaneamente uomini e simboli.

Quindi nell'includere riprese di paesaggi nel corso dell'azione di un film è necessario che la natura non sia una semplice scenografia a sè stante ma che venga valorizzata quale contenuto simbolico del racconto, come giustamente pensa Friedrich Luther. Con questo requisito teorico tuttavia si deve riprendere soltanto la natura considerata dal punto di vista dei suoi rapporti col dramma. Un esempio come quello dell'*Uomo di Aran* si sottrae ad una tale constatazione schematica poichè in esso il massimo valore spetta alla natura la quale nello stesso tempo è protagonista di avvenimenti che non sono lo svolgimento di un soggetto.

HANS REHLINGER

(*Traduzione di* VINCENZO BARTOCCIONI)

L'attore nel film

INTERPRETAZIONE ED ARTE DRAMMATICA

Nel film l'espressione artistica si ottiene non soltanto con la recitazione dell'attore, ma, in grado molto maggiore, per mezzo della forma dell'immagine, che non è se non la traduzione che la camera fa di questa recitazione. La recitazione non ha un effetto immediato e diretto sull'osservatore, ma passa attraverso il « medium » della tecnica cinematografica; e poichè essa è una tecnica trasformatrice che snaturalizza la realtà delle cose, trasforma anche la recitazione dell'interprete e la subordina al ritmo interiore delle immagini. Non la mimica dell'attore, per quanto possa essere importante e necessaria, è il fattore decisivo dal punto di vista artistico nel cinema, ma bensì il modo con cui l'obiettivo, consciamente manovrato, vede questa mimica ed il modo con cui esso la crea con la sua posizione, il modo con cui segue ritmicamente le singole linee, siano esse spezzate o rette, ascendenti o discendenti e quello con cui le riprende: di fronte, dall'alto, dal basso, obliquamente di lato. È così che il vivo giuoco di linee e superfici ed il ritmo dinamico delle immagini si trasforma anche nella possibilità pratica dell'interpretazione umana.

Un braccio, un volto, un movimento acquistano, veduti da una nuova posizione, una nuova attrattiva ottica e lo stesso corpo, a seconda del suo temperamento e stato psicologico, può apparire sempre diverso e sempre di essenziale importanza. Lo stato psicologico ha bisogno per

---

Da: *Film die Unentdeckte Kunst* di Gunter Groll - C. H. Beck'sche; Verlagsbuchhandlung München. — Di quest'opera è imminente l'edizione italiana per i tipi di « Bianco e Nero ».

esprimersi non della mimica del corpo ma della mimica dell'immagine. Quindi il cinema ha bisogno di uomini che riproducano una determinata immagine, l'immagine di un tipo o di una particolarità; ha bisogno di uomini che, invece di raggiungere l'espressione artistica soltanto per mezzo della loro recitazione, siano capaci di fondersi nell'espressione artistica dell'immagine come un elemento fra gli elementi; ha bisogno di uomini che sappiano interpretarsi: interpreti e non attori nel vecchio senso teatrale.

Sul palcoscenico l'aspetto dell'attore ha un ruolo relativamente subordinato. Stepun richiamò l'attenzione sull'esempio ben appropriato di Tommaso Salvini che, da vecchio, recitava « *Otello* » e la cui arte geniale mediante il suo fluido immediato destava l'impressione che, invece di un debole vecchio, si trovasse sul palcoscenico un giovane forte e robusto. La forza spirituale della sua recitazione faceva dimenticare l'aspetto: l'immagine esteriore diventava di nessuna importanza poichè l'immagine interiore che emanava dalla profondità della poesia e dalla forza dell'arte recitativa, cancellava quella esteriore.

Al cinema ciò sarebbe impossibile. L'espressione ottica deve essere nel film acuta e precisa fin nei minimi particolari: è essa che possiede in prima linea i mezzi per conseguire un effetto artistico, non le parole od il gesto umano. Quindi se in un film il volto deve esprimere « tensione » o « forza » o « stanchezza » basta una semplice contrazione sull'angolo della bocca, una semplice ruga contraria alle premesse richieste, insomma una piccola inezia qualsiasi per disturbare l'espressione artistica totale, che improvvisamente non è più concentrata, non è più precisa o plastica. Nel film l'aspetto, la forma di un volto, la proporzione di una figura rappresentano, in misura molto più grande che non a teatro, una parte dell'opera d'arte. La forma di un volto ha la sua funzione strutturale del tutto determinata. Esso già a causa delle sue linee, delle sue superfici e del suo tipo puramente fotogenico rappresenta un elemento importante nella composizione delle immagini.

Così la piaga del divismo è nata da una premessa originariamente giusta. Quando un regista in alcuni casi riteneva che l'aspetto di un attore fosse più importante della sua capacità, pensava in modo veramente cinematografico. Soltanto che in tal caso questa capacità avrebbe dovuto averla il regista. Egli avrebbe dovuto riprendere il divo in un modo piuttosto che in un altro ed affidargli un ruolo così plasticamente chiaro, così evidente da imprimere l'espressione psicologica mediante le possibilità

della camera e non soltanto mediante quelle della recitazione del divo. Invece il divo, che fotogenicamente aveva un aspetto indovinato, veniva fatto recitare come a teatro rivelando così la sua incapacità e rovinando il film. L'attore cinematografico non ha bisogno di « recitare » in senso teatrale. Si è sempre dimostrato che in un film di carattere rurale dei veri contadini, in un film militare dei veri soldati, ed in un film coloniale dei veri indigeni producono un effetto più naturale, più convincente e più artistico che non degli attori — qualora però esista una cultura della camera, e solo allora — mentre gli stessi contadini, o soldati o indigeni avrebbero recitato ben meschinamente un ruolo a teatro. Inimitabile è il gesto del contadino che mentre cammina sul suo campo sparge la semina: è un gesto più grandioso di quello che qualsiasi attore potrebbe riprodurre. Certamente, se questo contadino deve riprodurre un moto dell'animo il più delle volte fallirà; ciò dimostra come il film non possa vivere nè del « tipo vero » nè dell'attore teatrale, ma ha bisogno di una propria arte interpretativa.

Ci riferiamo qui al noto esperimento del regista Pudovchin oltrepassante, per la sua brutale violenza, il fine propostosi ma che, tuttavia, rappresentò un tentativo cinematograficamente giustificato. Pudovchin voleva mostrare un uomo che siede pensieroso ad un tavolo e che improvvisamente prova un immenso spavento, mentre poi, quando si accorge dell'infondatezza del suo terrore, sorride di sollievo. Egli aveva bisogno per questo scopo di un uomo primitivo; preferì pescarlo dalla strada anzichè far recitare la parte ad un attore: infatti la camera doveva riprendere con precisione la mimica primitiva di un uomo di quell'ambiente. Il regista fece sedere l'uomo presso un tavolo e gli diede da risolvere un calcolo difficile. L'obiettivo studiava nel frattempo l'espressione di pensierosa concentrazione del volto. Improvvisamente il regista sparò a pochissima distanza un colpo di rivoltella. L'uomo trasalì ed alzò lo sguardo spaventato. Intanto la camera girava. Il regista gli spiegò allora, scusandosi, che era stato soltanto un colpo sparato per spaventarlo ed ottenere così un vero spavento. L'uomo sorrise di sollievo e la ripresa riuscì di una sorprendente naturalezza. Quell'uomo non aveva nessuna nozione di arte recitativa e non sapeva neppure con precisione quale fosse la parte che rappresentava. Malgrado ciò il film era più chiaro e più artistico di quello che avrebbe potuto essere se egli si fosse immedesimato dell'arte e della mimica teatrale di un attore geniale. È evidente che questo metodo inumano di regìa era adoperato con uomini

come con animali od oggetti. Tuttavia considerata da un punto di vista superiore questa concezione unitaria è completamente giustificata poichè l'essere umano nel film non rappresenta nulla di più o di meno di un animale o di una cosa. Esso non è che parte di una vita più vasta le cui forme mobili vengono plasmate dal film.

Naturalmente con il metodo sperimentato da Pudovchin non si potrebbe mai lavorare seriamente e neppure lo stesso Pudovchin lo ha fatto; esso dimostra però che l'arte dell'interpretazione cinematografica è talmente dipendente dall'immagine che si avvicina più al « tipo dal vero » anzichè alla tecnica recitativa del teatro. Anche l'attore cinematografico dovrà essere un artista, ma la sua arte è sempre subordinata a quella ottica della camera e non rappresenta mai il fattore decisivo della capacità espressiva.

Il simbolismo cinematografico manifesta i processi interiori mediante oggetti inanimati. Esso fa vivere la materia. Nel film *Sinfonia d'Amore* un uomo vuota le sue tasche e mette in ordine gli oggetti; questa, che è una delle scene artisticamente più notevoli, è resa senza bisogno di alcuna arte recitativa; dell'uomo infatti si scorgeva soltanto la mano che metteva in ordine gli oggetti. Così noi giungiamo al riconoscimento di un'importante legge sull'interpretazione cinematografica: « *Il film non ha sempre bisogno, come il palcoscenico dell'uomo intero ma può lavorare anche con frammenti di lui che accennino e simboleggino, come pure con frammenti dello spazio o di singoli oggetti che abbiano parimenti la funzione di accennare e simboleggiare* ». Tutto questo esige una nuova forma di mimica propria al film. Naturalmente il cinema non potrà mai fare a meno della mimica o della recitazione o dell'arte interpretativa, ma queste rappresentano soltanto una parte, e neppure la più importante, dei suoi mezzi di espressione.

Tutto ciò che vi è di psicologico e di spirituale, tutti i processi interiori, sul palcoscenico, possono essere espressi solo dall'uomo. Invece nel film essi, oltre che dall'uomo, possono essere resi da altri requisiti, cose e simboli: dalla pioggia che cade, da vortici, da api ronzanti, da un ramo spezzato, da un resto di cenere, da un uccello, da una falce o da una nuvola. Anche il riflesso delle cose può creare l'espressione: delle ombre che si rincorrono, dei mobili riflessi di luce, delle immagini deformate dagli specchi.

Nel film, quindi, oltre alla mimica umana esisteranno sempre il mondo delle cose e la forza simbolica di queste ed oltre alla mimica

diretta sarà sempre necessario il visibile riflesso del processo interiore. Un caso di mimica simbolica dell'oggetto è quello del film *Sinfonia d'amore,* precisamente nella scena del sinistro ferroviario in cui si ha una diaframmazione che, invece di mostrare la ferita dell'interprete, le sue espressioni, le sue grida e la sua faccia contratta, ci mostra la nuvola di vapore della locomotiva che si trasforma nel blocco di ovatta di cui sarà fatto uso nell'ospedale per l'operazione del ferito. Riflesso di un processo interiore si ha invece quando in *Mazurka,* mentre la madre sta presso il letto del bambino dormiente e l'osserva amorosamente, sopraffatta dai ricordi, la camera passa dal suo volto ai giocattoli del piccino che sono sparsi in un angolo con commovente disordine. Se la madre avesse espresso lo stesso contenuto sentimentale o « recitato » mimicamente, non solo con molta probabilità si sarebbe incorsi nel pericolo di una retorica lagrimosa, ma la realizzazione direttà avrebbe falsato e distrutto senza dubbio il raccoglimento della piccola scena.

Questa forma di interpretazione indiretta è ancora più evidente quando, per esempio, un uomo apprende una notizia eccitante ma si domina e lo si vede accendere tranquillamente una sigaretta e rimettere la scatola in tasca. Ma quando egli estrae di nuovo la mano con la scatola di cartone questa è tutta gualcita e compressa. Sul palcoscenico per far ciò si sarebbe dovuto ricorrere alla tecnica della recitazione. Nel film, mediante un primo piano della scatola deformata, che anche formalmente ha una certa attrazione ottica, viene resa l'intera situazione. L'attore di teatro non avrebbe potuto fidarsi dell'azione basata sulla scatola di sigarette ma sarebbe stato costretto ad esprimere mimicamente, sia pure con parsimonia, il contenuto psicologico e forse tale espediente, come tutti gli espedienti teatrali, avrebbe soltanto disturbato. Il film invece ha animato un atto proprio della vita, ha creato la mimica degli oggetti o, se si può dire, la *mimica della materia.*

Questa mimica delle cose nel film ha lo stesso valore che la mimica umana. Come un animale, un cavallo oppure un cane, come un paesaggio od un ambiente sono necessari soltanto per la loro presenza e devono dare al cinema soltanto la loro qualità di esseri viventi affinchè esso possa includere questa loro forma nel suo magico regno, metterla nel giusto rapporto ed animarla, così in moltissimi casi l'uomo deve dare di sè solo la sua effige, il suo aspetto e può affidare la coordinazione e la creazione di questa immagine ai mezzi artistici della tecnica cinematografica. Il « tipo dal vero » è molto spesso in cinema mi-

gliore di un tipo creato dalla truccatura e dalla recitazione. Il vero contadino può essere migliore del divo che con la sua maschera raffinata interpreti un contadino. Naturalmente questo contadino deve avere una figura tipica. Ma anche il « tipo dal vero » non rappresenta per il cinema che una parte delle sue possibilità espressive. L'interprete cinematografico ideale sarà l'artista conscio del posto che occupa nel mondo delle immagini e che con la forza della espressione psichica e fisica non forzi l'immagine ma crei attraverso la recitazione cinematografica sempre nuove possibilità ottiche. L'immagine predomina, l'uomo si mette a sua disposizione, come a sua disposizione si mette il paesaggio.

Il film non ha bisogno di attori di teatro, ma di interpreti dell'arte cinematografica.

Pantomima della camera

Non la mimica dell'uomo ma la pantomima della macchina crea il film. Prendiamo una qualsiasi scena di massa, una rivolta, una riunione, un'avanzata militare, od anche un ballo oppure un coro. Sul palcoscenico questa scena di massa dovrà trasformarsi in una grande pantomima. Le masse si muovono, si allineano, si dividono, si ordinano secondo una legge ritmica creata dal regista. Se della scena di massa si deve mettere in evidenza un unico episodio, la folla è costretta a separarsi o ad indietreggiare e così ancora se l'attenzione dello spettatore deve essere diretta su un determinato episodio, la massa dovrà muoversi o spostare il suo punto di equilibrio e di accentuazione in modo tale da isolare questo episodio dagli altri avvenimenti. Anche acusticamente le voci debbono ubbidire ad una legge stabilita e provata. La scena è quindi adattata alle esigenze del palcoscenico. Una reale scena di massa viene concentrata, ordinata e disciolta. E tutti gli effetti che se ne ottengono provengono da singoli uomini. Sul palcoscenico la massa deve essere una somma di individui, soltanto il suo ritmo uguale può creare l'illusione di una folla straordinaria. Il teatro deve quindi prima creare la massa e poi farla « recitare » per mezzo di uomini.

Nel cinema il procedimento è fin dall'inizio un altro. Il film può renderci la visione di una folla mediante riprese parziali. Dall'alto può mostrarci una straordinaria quantità di elmi o di cappelli, dal basso una straordinaria quantità di scarpe o stivali. Esso non ci fa

vedere dunque degli individui ma accentua l'uniformità e la somiglianza degli stessi, così che il loro aspetto individuale sparisce dietro queste eguaglianze e caratteri comuni. Se la folla si mette in movimento non occorre far passare davanti all'obbiettivo le singole parti di essa affidando in tal modo alla camera la funzione dell'occhio di uno spettatore di teatro, ma la camera stessa può creare da sè il movimento, può mostrare da grande altezza o lontananza un vero corteo di uomini, l'avanzata di un vero esercito, può mostrare grappoli umani in un determinato movimento e perfino, quando ciò sia necessario, trasformare la folla in un moto astratto di punti e di linee. Può riprendere, dalla meta, l'avanzarsi tumultuoso della folla come quello di una valanga che viene avanti precipitando, oppure, da un punto di vista soggettivo, l'avvicinarsi della meta che va sempre più ingrandendosi e verso cui la massa dirige il suo attacco. Ancora, con una ripresa effettuata dal basso, e obliquamente, può fare, per così dire, uscire gli uomini dalla terra. Può sfuggire i volti della folla fotografandoli in modo indistinto e, per mezzo della sua tecnica, dare perfino a tutti gli individui che compongono la massa lo stesso volto, per poi — improvvisamente — trarne fuori un particolare. In un primo piano può mostrare il volto di un singolo, far risuonare la sua voce e nel suo accento fondere le voci della massa. Se vuole ritrarre dalla folla un episodio non è necessario che la fermi, che la divida e che la faccia recitare, può invece isolare il singolo episodio e mostrarlo nel corrispondente, accentuato ingrandimento. Col montaggio si può perfino rivelare nell'immagine della folla la sua meta o quella dei suoi nemici, oppure la ragione della rivolta come pure interrompere la scena di massa per mostrare quadri nel campo opposto; con ciò si aumenta il senso di movimento della massa e le si attribuisce un significato. Il film può creare e trasformare la folla a seconda della sua volontà. Mediante confronti fatti col diaframma è possibile dare alle scene di massa un significato che altrimenti non sarebbe subito visibile. In definitiva, si può fare a meno completamente della mimica e per mezzo di un ritmo creato dall'esterno con la camera, rappresentare otticamente il significato di una scena.

In entrambi i casi abbiamo assistito ad una gigantesca pantomima con uno stesso significato interpretativo. Ma mentre a teatro il significato era dato dalla forza espressiva dei corpi umani e dalla parola drammatica, nel film esso è reso dalla scelta dell'immagine, dalla sua posizione, dal punto della ripresa e dal ritmo formale. Nel primo caso

parlavano gli uomini nel secondo la camera. Il teatro ci mostrava nella loro realtà gli uomini che creavano una scena con la loro recitazione; la camera, immagini create soltanto con l'aiuto della tecnica cinematografica che danno al fatto una veste completamente nuova ed altrettanto convincente.

Quindi nel cinema la mimica del corpo è dettata da quella ottica dell'immagine. Nel film qualsiasi cosa può darci un'espressione artistica: le pietre possono parlare, i monti spostarsi e gli alberi crescere nell'aria. Si può assistere alla meraviglia dei fiori che sbocciano, vedere come le pianticelle scuotano la terra che le opprime e con gesto liberatore vengano alla luce, i monumenti di pietra possono abbandonare i loro piedistalli ed incedere minacciosi lungo le strade, gli uomini librarsi liberamente nell'aria, il sole fermarsi ed oscurarsi. Tutto è vita, tutto è espressione. La materia si muove e parla. Tutte le forze del mondo visibile hanno la loro funzione. Questa gigantesca intensificazione dell'espressione è dal film ripresa e trasformata in una gigantesca pantomima. Poichè qualsiasi cosa può parlare ed esprimersi, il cinema può anche fare a meno della parola e della espressione dell'uomo; non solo, ma è anche necessario che la mimica umana diventi una parte della pantomima universale che il creato offre alla camera. Come il « medium » del teatro è l'uomo, così il « medium » del film è l'immagine degli uomini e delle cose. Sul palcoscenico il dinamismo dell'espressione proviene dalla mobilità della parola e del corpo umano. Nel cinema tutto è nel fluido.

FILM SENZA UOMINI

L'arte ha sempre saputo dell'esistenza di un'unità universale per mezzo della quale la stessa concezione che regola il cielo e la terra vale anche per l'uomo. In arte l'uomo è stato sempre il punto centrale del mondo ma il significato dell'esistenza umana non può mai essere separato dal significato dell'esistenza dell'universo. Quindi l'arte non ha bisogno assoluto dell'immagine dell'uomo per mostrarcene l'essenza ed il significato. Sia nella pittura che nella lirica un paesaggio ha sempre saputo parlarci come un essere umano ed un uomo a sua volta si è a noi talvolta rivelato come può farlo un paesaggio. La forma dell'oggetto era mille volte diversa ma il ritmo rimaneva uguale e se l'uomo

era tratto fuori ed isolato da questa unità, nel fatto stesso della tragica avulsione vi era ancora la coscienza dell'unità dell'origine.

Non è un segno di meccanizzazione il constatare che il cinema veda oltre gli uomini anche piante e cose e che l'essere umano non sia per esso un fattore più importante di una nuvola, di una strada, di un'ombra o di un riflesso di luce. La coscienza universale del cinema consiste — sotto la sua veste civilizzatrice — nella consapevolezza dell'integrità di ogni esistenza. Se tuttavia al cinema l'uomo ha la parte più importante, e sempre l'avrà, ciò deriva dal fatto che egli si sente più affine ad un altro uomo che non ad un animale o ad una cosa, e che quindi il significato e l'importanza della vita deve apparirgli sempre in dipendenza delle cose umane. A teatro invece l'uomo è l'esclusivo ed indiscusso padrone del mondo drammatico e tutte le possibilità artistiche di quest'ultimo sono subordinate all'uomo ed al corpo umano, mentre il cinema, come arte, potrebbe esistere anche senza uomini. Il film richiede solo l'uomo come immagine fra le immagini, come essere fra gli esseri, come la porzione di una grande unità, e se può limitare il suo contenuto alle sole azioni umane, esso può anche limitarlo ad animali, paesaggi o cose. Tutto ciò che è visibile rappresenta per lui del materiale utilizzabile.

Oppositori del cinema hanno parlato con disprezzo del « cinema disumanizzato » sebbene non osassero mai parlare di una lirica o di una pittura disumanizzata. Essi erano sempre influenzati dalla suggestione del teatro che consigliavano come modello per il cinema. Il teatro disumanizzato, cioè il teatro senza uomini — noi abbiamo avuto di questi esempi specialmente col futurismo — è certamente espressione di suicidio artistico e di decadenza. Nel cinema, invece, le scene di più forte effetto artistico sono state sempre create senza l'immagine dell'uomo.

Il film culturale è per la sua stessa natura per lo più un film senza uomini. A vero dire tali opere malgrado la loro paradossale definizione di « culturali » in genere non hanno mai avuto una pretesa artistica e veramente culturale, ma per lo più si limitano a delle finalità didattiche e talvolta anche scientifiche. Non furono chiamati film didattici per riguardo al pubblico desideroso di svago ma invece film culturali creando così fra film culturale e artistico un nuovo curioso contrasto. Da questa massa di cortometraggi senza alcuna importanza (quasi tutti delle chiacchierate didattiche diluite in sequenze prive di ogni at-

trattiva) se ne distinsero talvolta alcuni di una sorprendente intensità artistica. Del lavoro di pochi registi pionieri, fra i quali sono da ricordare Ruttmann e Fischinger e da alcuni film più moderni come *Metallo del Cielo* oppure da quello sulle *Olimpiadi* del 1936, formato da un possente montaggio, si è avuto l'orientamento del film culturale verso forme artistiche.

Dove questo orientamento riuscì, si potè contemporaneamente dimostrare che l'arte cinematografica è possibile anche senza uomini, poichè se pure in tali film apparivano degli esseri umani per lo più essi non avevano alcuna funzione più importante di quella che per esempio potessero avere le macchine a cui badavano o i fiori che coltivavano, anzi per lo più trattavasi di una funzione di gran lunga meno importante.

Il primo grande film senza attori è stato *Turksib* nel quale si mostrava la costruzione di una ferrovia attraverso un deserto di sabbia. Carovane attraversavano i deserti, tempeste di sabbia li sconvolgevano, presso gli stagni che le sabbie mobili cercavano di invadere, l'erba cresceva rada e stenta. Nell'immensa solitudine delle valli e delle dune passavano alternandosi in grande ritmo le stagioni. Apparvero i primi uomini. Furono deposte delle rotaie, vibrati i martelli mentre le draghe divoravano la sabbia e le macchine rumorose intraprendevano la lotta. Immensamente attraente, anche per lo spettatore più primitivo, diventava la lotta dell'uomo e della tecnica contro la natura ostile. Gli eroi del film erano le macchine e gli elementi della natura: tempeste di sabbia, canicola e pioggia. Alla fine passava di corsa la prima locomotiva. Tutto ciò era rappresentato con un ritmo chiaro, plastico, vibrante. Nulla di favoloso vi era nel film e tuttavia le cose acquistavano un proprio volto, le draghe che ghermivano la sabbia, le impronte dei piedi ed infine quel motivo predominante di un filo d'erba che, per così dire, assistette a tutti questi avvenimenti, soffocato dalla sabbia, ondeggiante al vento, ristorato dalla terra resa feconda, ed infine incurvato per l'aria smossa dalla locomotiva che passa sbuffante sulle rotaie. Certamente nel film si vedevano anche degli uomini: operai intenti a picchiare col martello o pastori che guidavano i cammelli delle carovane. Ma essi non erano più individui, erano bracci librati o carovane in moto. Non erano che le armi di una grande lotta, immagini fra le immagini, cose fra le cose. Tuttavia l'opera non era che la grande esaltazione della forza umana e del lavoro umano, e segnò

il passaggio nel campo artistico del film « disumanizzato ». In esso non esisteva più alcuna analogia con il dramma teatrale o con qualsiasi altra forma di arte, l'immagine universale trovava una nuova forma.

È un campo questo che, malgrado i rari esempi, non è stato ancora sfruttato. In Germania una delle poche eccezioni è data dal film *L'Ape Maia* e da alcuni cortometraggi di animali o di paesaggi. Tuttavia il problema dell'uomo nel paesaggio — quindi il film artistico sulla natura con le sue elementari divergenze fra la forza della natura e la volontà umana — si è arenato, malgrado alcuni notevoli film di montagna o di mare, all'inizio ed attende la sua soluzione definitiva. Di tutto il ciclo di soggetti di cui il cinema dispone, soltanto una piccola parte è stata sfruttata. Il cinema possiede quindi ancora molte possibilità.

Il volto umano nel film non deve essere separato dal volto dei paesaggi e delle cose. Soltanto dove terra, cielo ed uomo sono riuniti sotto lo stesso significato, incomincia la vera immagine universale.

GUNTER GROLL

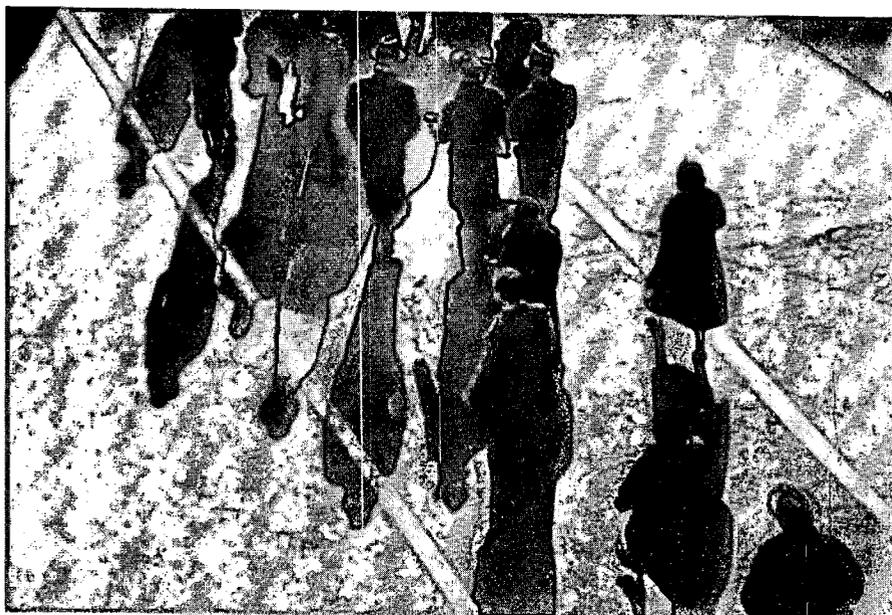
(*Traduzione di* VINCENZO BARTOCCIONI)

L' attore cinematografico e i suoi mezzi espressivi

Tutti gli uomini posseggono un fisico relativamente docile ai comandi della volontà; ed è, in altri termini, comune a tutti una padronanza dei propri mezzi organici.

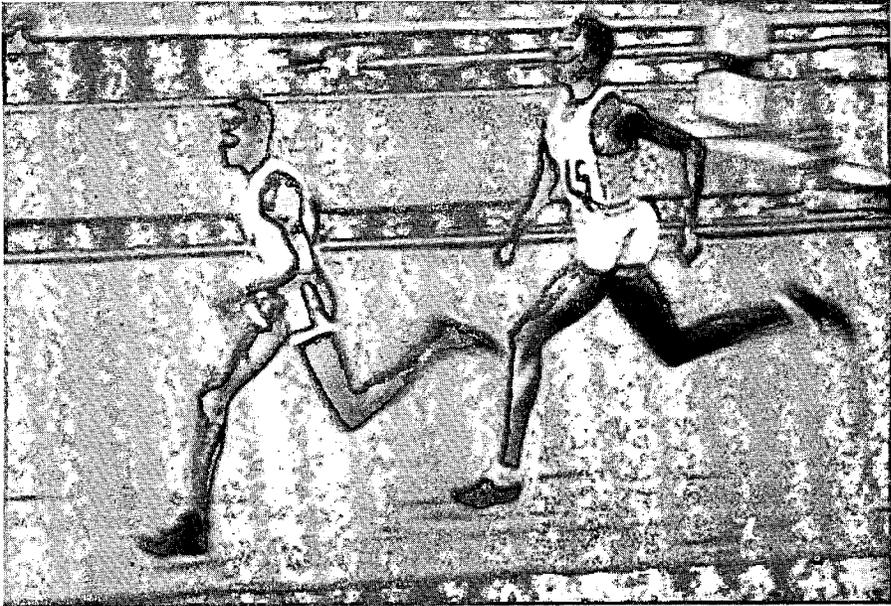
Cosicchè chiunque voglia *camminare*...

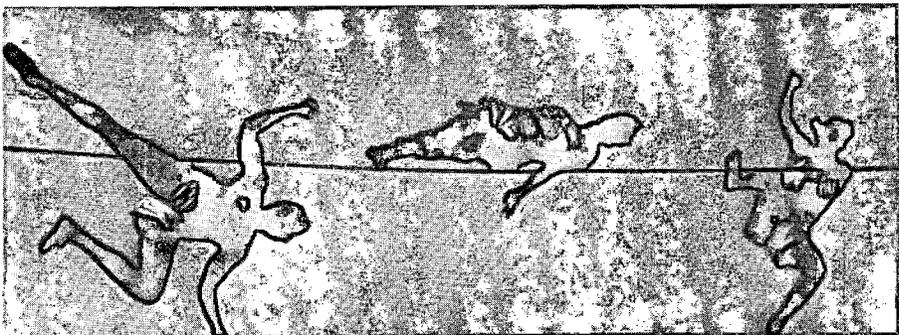
(Ed. L. U. C. E.)

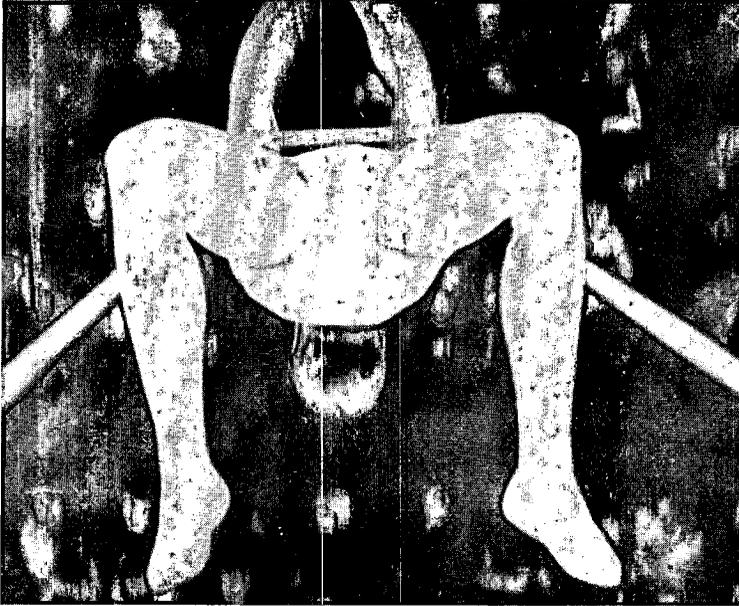
... attraversare una strada...

(Ed. L. U. C. E.)

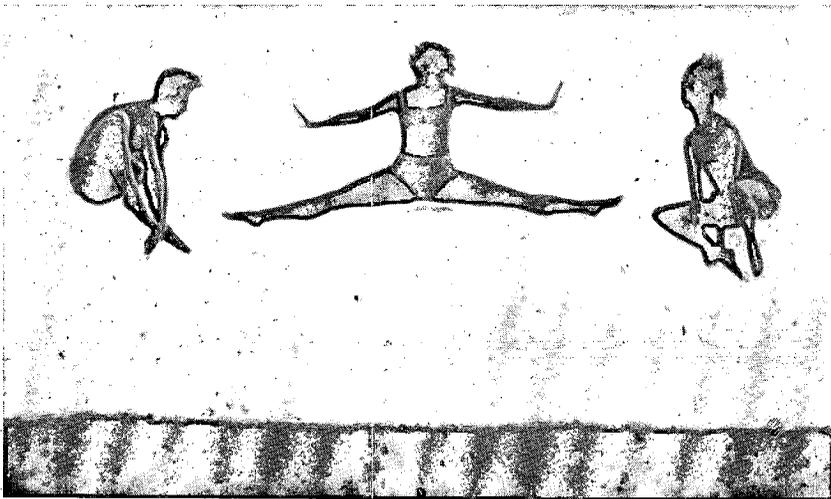
... o correre...

(Ed. L. U. C. E.)

può naturalmente farlo. Ma senza particolare studio o allenamento nessuno può raggiungere *la velocità dei campioni...*

(*Da « Olympia » di* LENI RIEFENSTAHL)

... l'agilità dei ginnasti...

(Ed. U. F. A.)

... o quella degli *acrobati*...

E. A. Dupont: *Variété*

Campioni, ginnasti e acrobati debbono piegare il loro fisico, mediante una serie di esercitazioni complicate, a quella docilità e obbedienza che sole possono dare ai loro movimenti, faticosamente artificiali, quell'apparente facilità e naturalezza, che, non del tutto arbitrariamente, si suole chiamare *stile*.

(Ed. U. F. A.)

Anche le espressioni del viso sono assunte da tutti come naturale effetto di stimoli particolari; il *corso di una partita di calcio*...

(*Da* « *Olympia* » *di* LENI RIEFENSTAHL)

... *il* gol *della squadra del cuore*...

(Ed. L. U. C. E.)

... la soddisfazione per essere state scelte come modello da un operatore *sulla spiaggia.*

(Ed. L. U. C. E.)

(Ed. L. U. C. E.)

Ma, senza studio e allenamento, nessuno può padroneggiare i propri muscoli a un punto tale per cui il corpo e il viso diventano materia e strumento al tempo stesso di espressione artistica, come è il caso degli *attori* e delle *attrici*.

GEORG W. PABST: *Don Chisciotte*

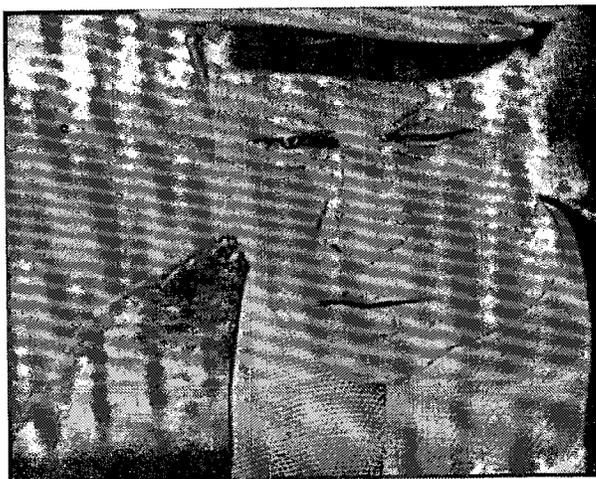
ANNABELLA *in « 14 Juillet » di* RENÉ CLAIR

HERTHA THIELE
in « *Ragazze in uniforme* »
di LEONTINE SAGAN

LENI RIEFENSTAHL
in « *Luce azzurra* »
di BÉLA BALÀZS

EMIL JANNINGS
in « *Variété* »
di E. A. DUPONT

EMIL JANNINGS
in « Variété »
di E. A. DUPONT

EMIL JANNINGS
in « Variété »
di E. A. DUPONT

EMIL JANNINGS
in « Variété »
di E. A. DUPONT

EMIL JANNINGS
in « Variété »
di E. A. DUPONT

EMIL JANNINGS
in « Variété »
di E. A. DUPONT

LIA DE PUTTI
in « Variété »
di E. A. DUPONT

Lia de Putti
in « Variété »
di E. A. Dupont

Lia de Putti
in « Variété »
di E. A. Dupont

Lia de Putti
in « Variété »
di E. A. Dupont

LIA DE PUTTI
in « Variété »
di E. A. DUPONT

LIA DE PUTTI
in « Variété »
di E. A. DUPONT

Per diventare attori ed attrici ci si deve anzitutto applicare dunque ad una ginnastica preventiva che abitui i muscoli ad obbedire ai comandi della volontà formale.

Tale ginnastica si è fatta, in ogni tempo, in base ai canoni dell'espressionismo accademico o scientifico che ha tentato di statuire una sintomatologia dei sentimenti ed ha voluto estenderne le leggi alle arti della visione e della rappresentazione, pittura, scultura, teatro, cinematografo.

Rimangono classici in questo senso gli studi di Giov. Battista Della Porta.

... quelli del Lavater...

... quelli proposti ai pittori dal Le Brun...

Douleur aiguë.
Dolore acuto.

la Ioie la Gioja

la Colere.
la Collera.

la Colere.
la Collera.

Colere Collera.

Colere melée de rage.
Sdegno con rabbia.

Colere mêlée de crainte.
Collera mescolata di timore.

Colere mêlée de crainte.
Collera mescolata di timore.

Extreme Desespoir.
Estrema Disperazione.

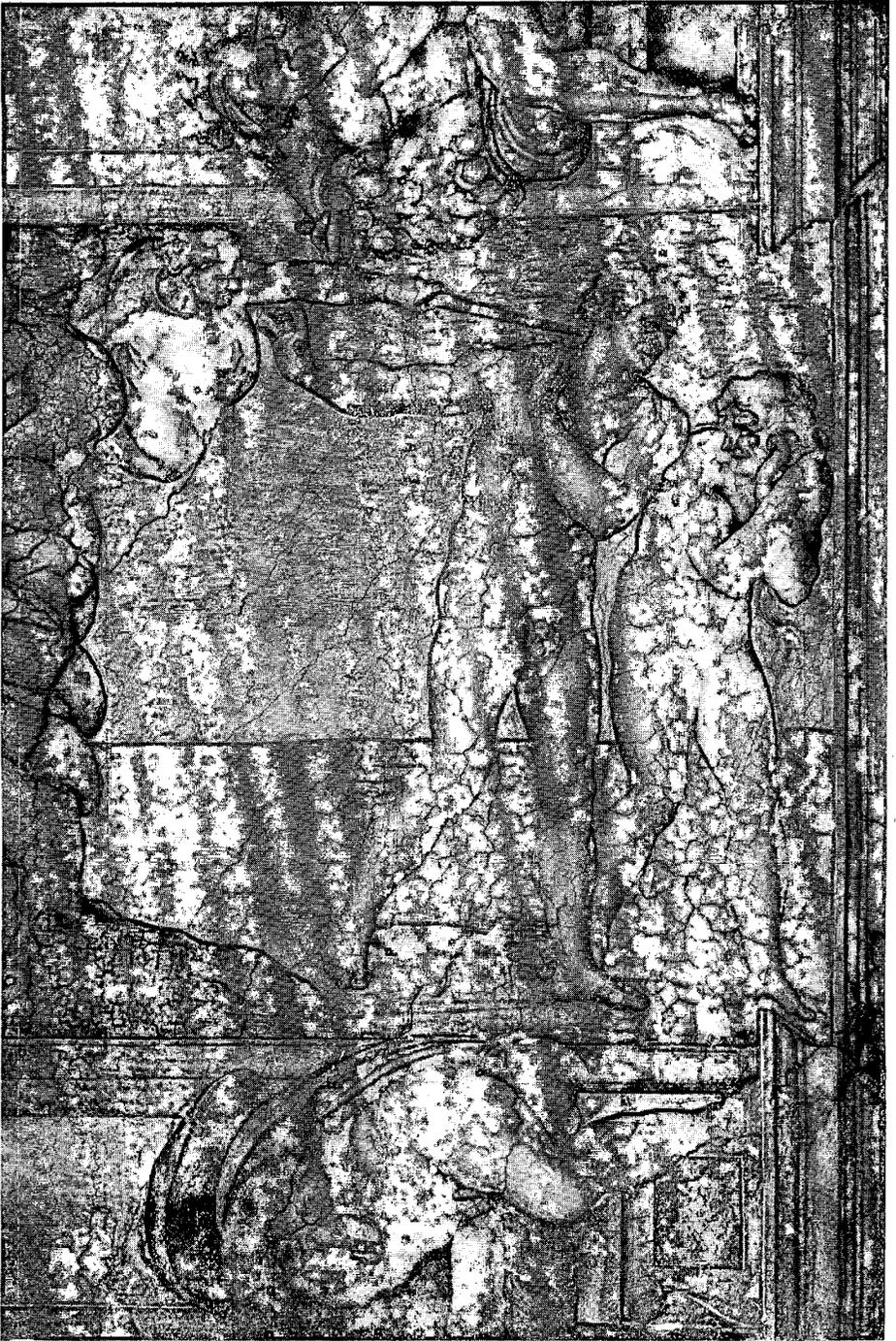
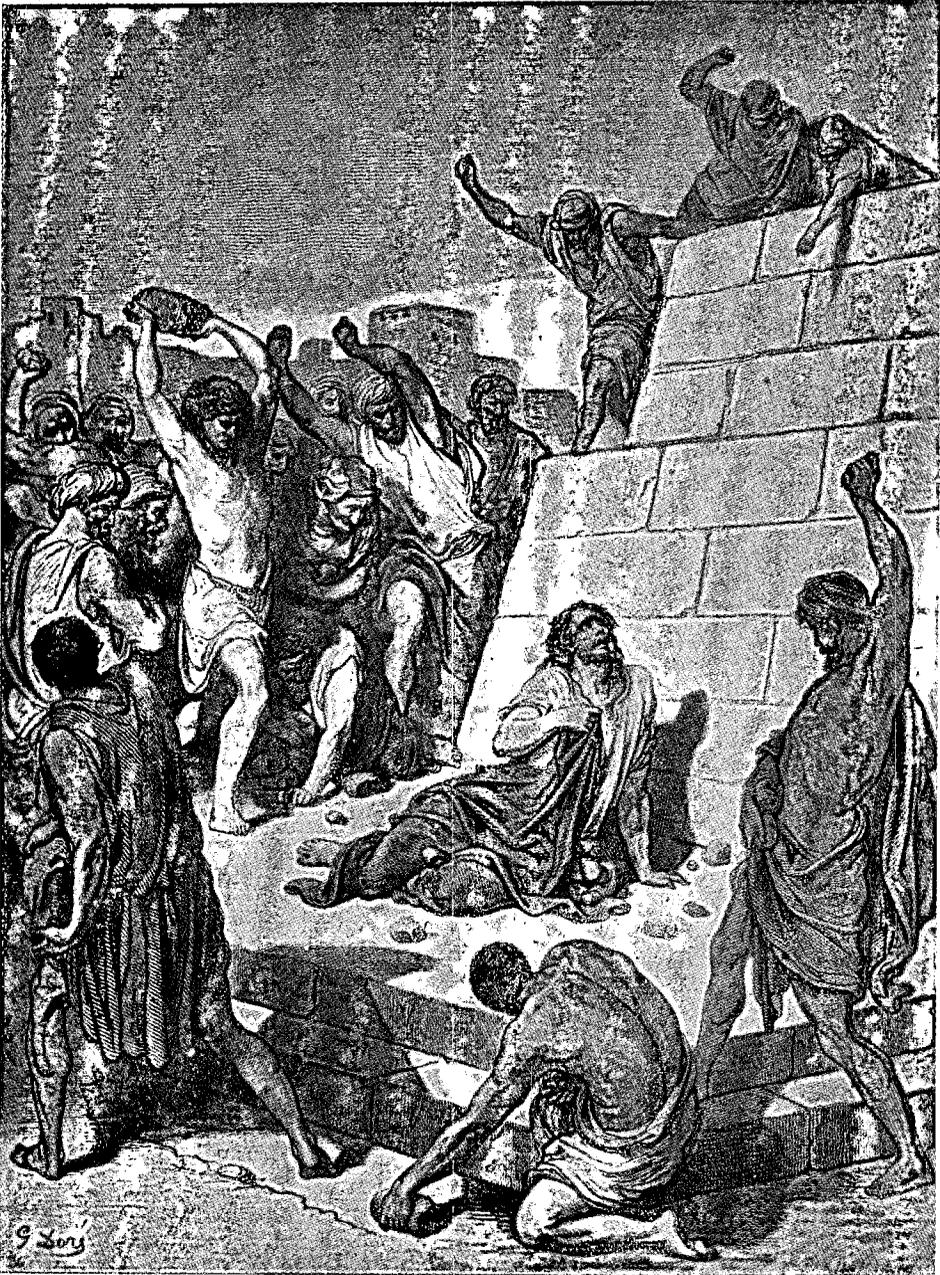
... quelli dell'Engel...

... e del Marocchesi per gli attori di teatro.

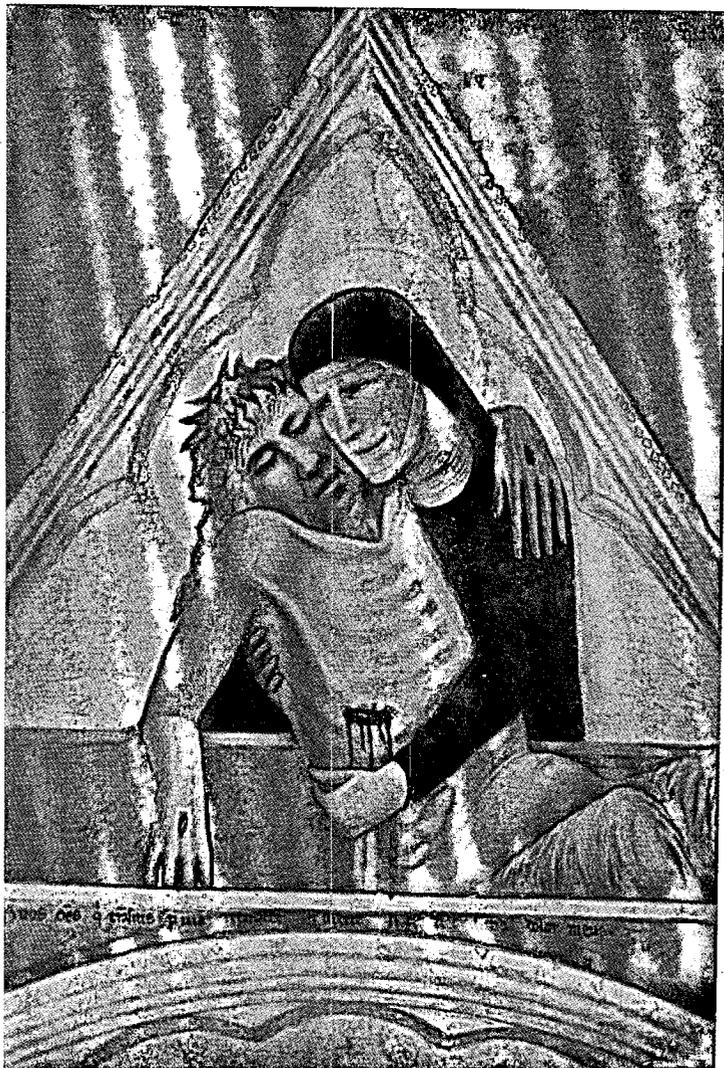
Questo metodo conveniva perfettamente all'estetica che considerava l'arte come *imitazione*. Ma già un grande scienziato, il Darwin, nella sua *Espressione dei sentimenti nell'uomo e negli animali,* intuiva il divario tra espressione naturale ed espressione artistica asserendo che in quest'ultima « la bellezza è scopo precipuo » mentre le contrazioni della faccia dell'espressione naturale sono « incompatibili con la beltà ».

E la più moderna estetica ha affermato, una volta per sempre, che: « ...in verità tra l'uomo in preda all'ira con tutte le manifestazioni naturali di questa, e un altro uomo che l'esprima esteticamente; tra l'aspetto i gridi e i contorcimenti di chi è straziato dal dolore per la perdita di una persona cara e le parole o il canto con cui lo stesso individuo ritrae, in un altro momento il suo strazio; tra la smorfia della commozione e il gesto dell'attore è un abisso. Non appartiene all'Estetica il libro del Darwin sull'espressione dei sentimenti nell'uomo e negli animali, perchè non vi è nulla di comune tra la scienza dell'espressione spirituale e una semeiotica medica, metodologia, politica, fisiognomica o chiromante che sia ». (B. Croce: *Estetica*).

Due ormai celebri raffront di Lionello Venturi hanno mostrato come non coincidano *emotività espressiva* ed *espressione artistica.*

GUSTAVO DORÉ: *La cacciata dal Paradiso*

MICHELANGELO: *La cacciata dal Paradiso*

GUSTAVO DORÉ: *Santo Stefano lapidato*

FRANCIA: *Santo Stefano lapidato*

Come risulta anche da questa *Pietà* in cui l'artista « ha saputo evitare il pericolo sentimentale del soggetto, serrando in un sol blocco, in armonia con la cuspide, le due figure, solo distinte dalle due zone, chiara e scura; e come le forme misere e legnose, da cui esula ogni

JACOPO DA BOLOGNA: *Pietà*

traccia di abilità, risveglino nel nostro spirito immediati sentimenti di miseria e di dolore ». (MARANGONI: *Saper vedere*).

Ed « ecco dunque il *San Tommaso* di Orléans, una di quelle figurazioni di energia brutale ed enormemente popolana che il libero esame pittorico del Caravaggio aveva permesso di istaurare anche nella pre-

sentazione dei personaggi sacri. Poichè lo vediamo nell'atto di alzar la testa dalla lettura e corrugare la fronte, potremmo presumere che una nuova ventata di incredulità soffiasse dal suo viso attonito. Pro-

VELASQUEZ: *San Tommaso*

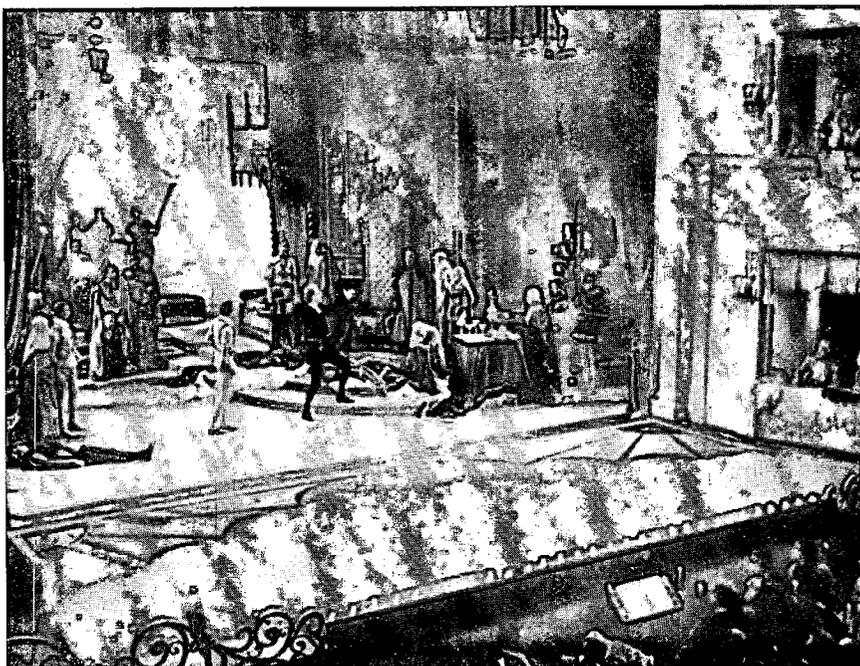
babilmente non ne è nulla; e, come il maestro Caravaggio, il Velasquez preferisce accentuare l'evidenza del riflesso fisico di un movimento interiore — riflesso che può essere il medesimo per molti e diversi « interni » — piuttosto che escogitare traduzioni simboliche del sentimento come consiglierebbe il canone di una mimica espressivista. Questo potrebbe essere infatti anche il profilo di un giocatore di *naipes*

attento e che bada a non scoprire il gioco, e mille altre cose; tanto è difficile, o inutile, voler cavare dalla pittura una sicura semeiotica dei sentimenti, non volendo cadere nell'arbitrario dell'impressione personale. Il notevole dunque non è l'espressione, ma la scelta, per un San Tommaso, di un modello dove la fisicità dei riflessi sia così patentemente visibile; infine, anche quella scelta sarebbe poca cosa e verrebbe frustrata se la pittura non la concretasse coll'infallibilità lincea che è propria, costantemente, al Velasquez e che non è già mero naturalismo ma inoltre modo personale di vedere con una terribile naturalezza che soltanto a pochi, nell'arte, fu propria ». (ROBERTO LONGHI: *Un San Tommaso* ecc.).

Tanto basta a farci concludere che ogni forma di esercitazione mimica ed espressiva dell'attore non può esser volta allo scopo di creargli un repertorio o un formulario di pose, di atteggiamenti e di mimiche, ma *solo a quello di dargli una padronanza e un potenziamento dei suoi mezzi e uno stimolo per la fantasia che è la sola facoltà che presiede alle creazioni artistiche.*

* * *

Nel teatro il pubblico assiste allo spettacolo da diversi posti, rispetto al palcoscenico altrettanti *punti di vista.*

« *The Great Garrick* » *di* JAMES WHALE

« *The Great Garrick* » *di* James Whale

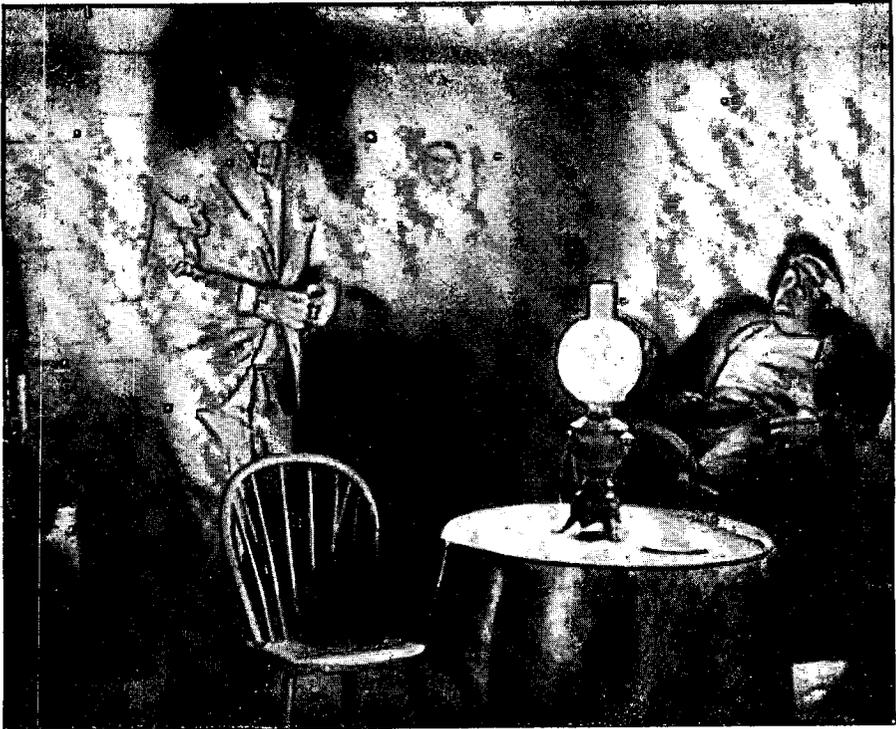
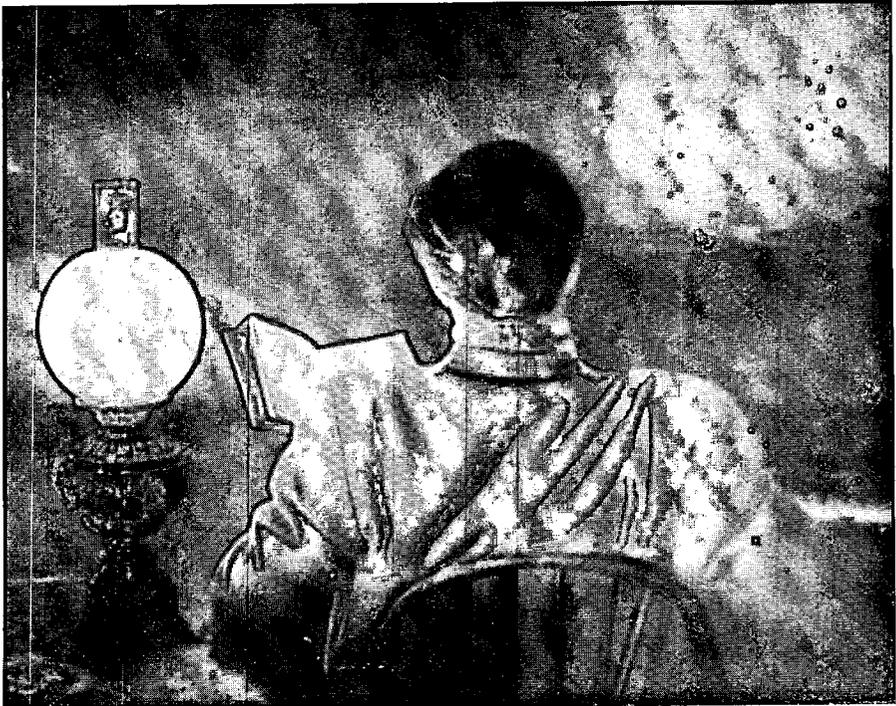
« *The Great Garrick* » *di* James Whale

Per superare la distanza immutabile che lo separa dagli spettatori, e per essere cioè ben visibile e bene udibile dal pubblico di tutti i posti, l'attore di teatro deve *impostare il gesto, la mimica e la voce*, cioè rafforzarli e potenziarli. « L'attore di teatro mormora urlando, contraddicendo lo stesso senso della parola *mormorare* (PUDOVCHIN: *L'at-*

« *The Great Garrick* » *di* JAMES WHALE

tore nel film); ed è proprio in questa enfasi magniloquente che si attua nel teatro quella trasfigurazione della realtà che attinge il valore artistico.

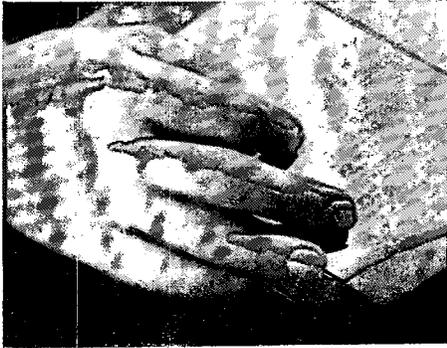
La tecnica del cinema, fondamentalmente diversa da quella del teatro, è basata essenzialmente sul montaggio di inquadrature diverse.

Primo compito dell'attore cinematografico è quello di proporzionare la sua azione al campo della ripresa. Ecco espressioni di nervosismo e di ansia nei diversi piani.

CONRAD VEIDT *ed* HEINRICH GEORGE *ne « Il fortunale sulla scogliera » di* E. A. DUPONT

CONRAD VEIDT *ne « Il fortunale sulla scogliera » di* E. A. DUPONT

CONRAD VEIDT
ne « *Il fortunale sulla scogliera* »
di E. A. DUPONT

CONRAD VEIDT
ne « *Il fortunale sulla scogliera* »
di E. A. DUPONT

CONRAD VEIDT
ne « *Il fortunale sulla scogliera* »
di E. A. DUPONT

CONRAD VEIDT *ne « Il fortunale sulla scogliera » di* E. A. DUPONT

CONRAD VEIDT *ne « Il fortunale sulla scogliera » di* E. A. DUPONT

CONRAD VEIDT *ed* HEINRICH GEORGE *ne « Il fortunale sulla scogliera » di* E. A. DUPONT

L'attore deve conoscere il *piano* in cui vien ripreso almeno per non andare *fuori campo*...

Ripresa diretta

... o *fuori fuoco*...

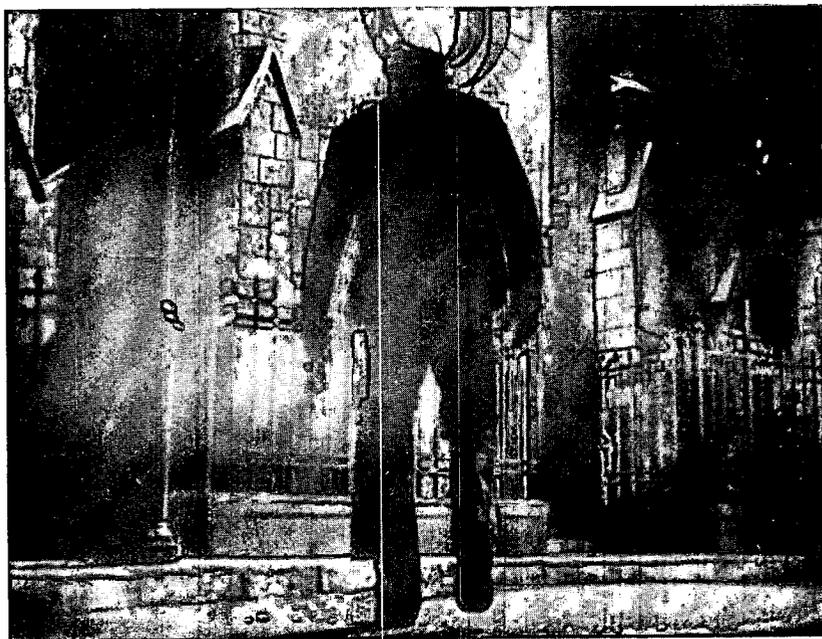
Ripresa diretta

... o *fuori luce*...

Ripresa diretta

... o per non creare *deformazioni dell'immagine.*

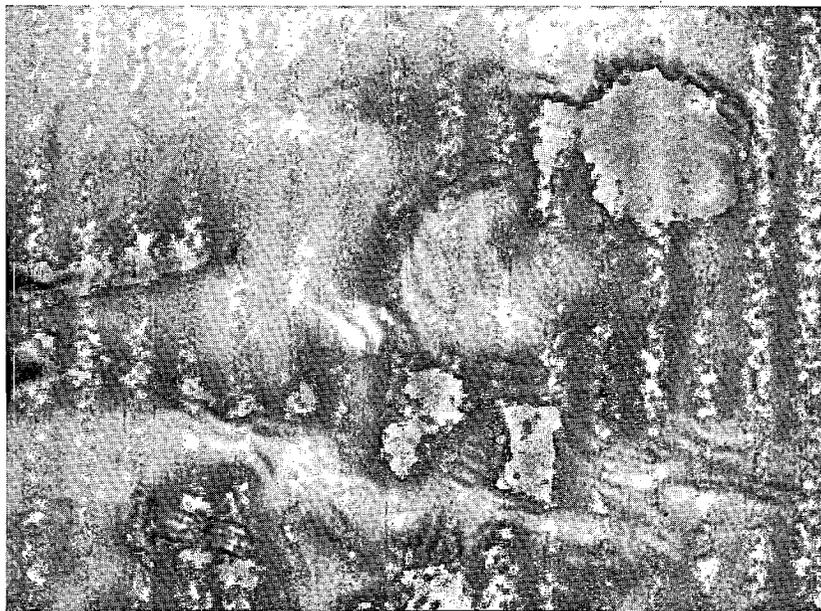
Ripresa diretta

La *deformazione* può nascere da un bisogno espressivo...

JOHN FORD: « *The Informer* »

CARL TH. DREYER: « *Giovanna d'Arco* »

... così come *il fuori fuoco*...

ERICH VON STROHEIM: « *Luna di miele* »

... e gli *effetti analoghi* che in questo esempio assurgono a un valore squisitamente pittorico.

MAN RAY: « *Stella di mare* »

Valore pittorico hanno anche evidentemente gli *effetti lumistici.*

JOHN FORD: « *The Informer* »

HEINRICH GEORGE *in* « *Il fortunale sulla scogliera* » *di* E. A. DUPONT

Il risultato sullo schermo non dipende dunque unicamente dall'attore e dalla sua recitazione ma dalla somma dei suoi mezzi con gli altri, caratteristici e specifici del cinematografo.

* * *

I mezzi del cinema possono anche bastare da soli a trasfigurare la realtà ed è il caso dei *film senza attori.* Alcuni dei quali, indimenticabili, costituiscono uno dei nuclei più importanti della storia del cinema.

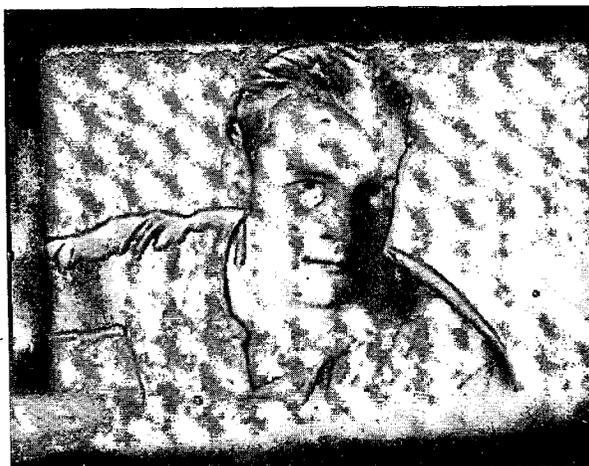
MURNAU: « *Tabù* »

S. M. EISENSTEIN
« *Lampi sul Messico* »

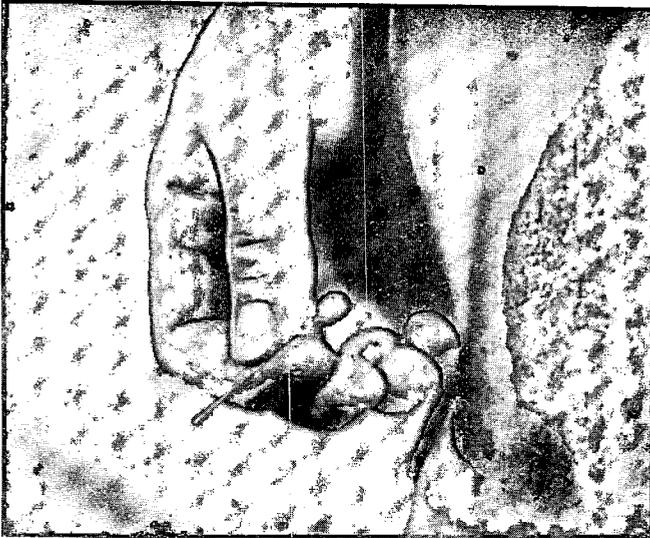
S. M. EISENSTEIN
« *Lampi sul Messico* »

S. M. EISENSTEIN
« *Lampi sul Messico* »

WALTER RUTTMANN
« *Acciaio* »

WALTER RUTTMANN
« *Acciaio* »

ALESSANDRO BLASETTI
« *1860* »

Con gli attori *non professionisti* i registi debbono usare accorgimenti particolari per provocare in loro sensazioni e sentimenti analoghi a quelli dei personaggi e per ottenerne reazioni espressive utilizzabili.

È un metodo che, mediante una complicata psicotecnica o altri mezzi altrettanto materialistici è stato propugnato da alcuni registi di teatro ed è praticato in alcune accademie di recitazione. Oggi è universalmente patente l'assurdità di quel sistema di cui si è fatto già zimbello persino il cinema americano con il brillante esempio che segue.

HOWARD HAWKS: « *XX secolo* »

HOWARD HAWKS: « *XX secolo* »